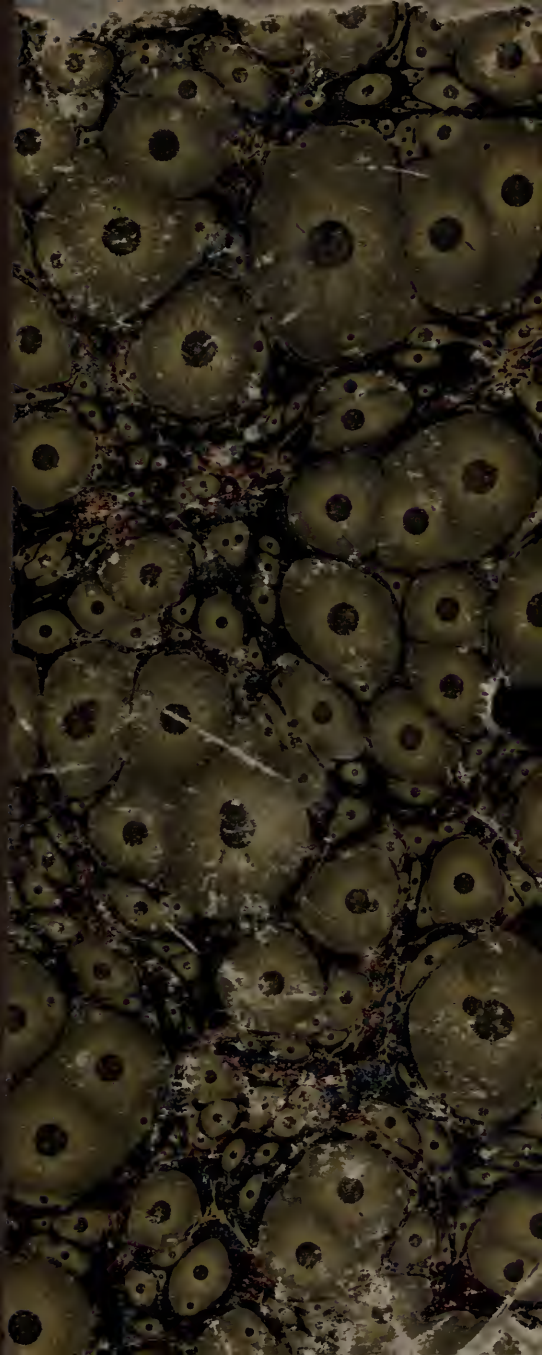
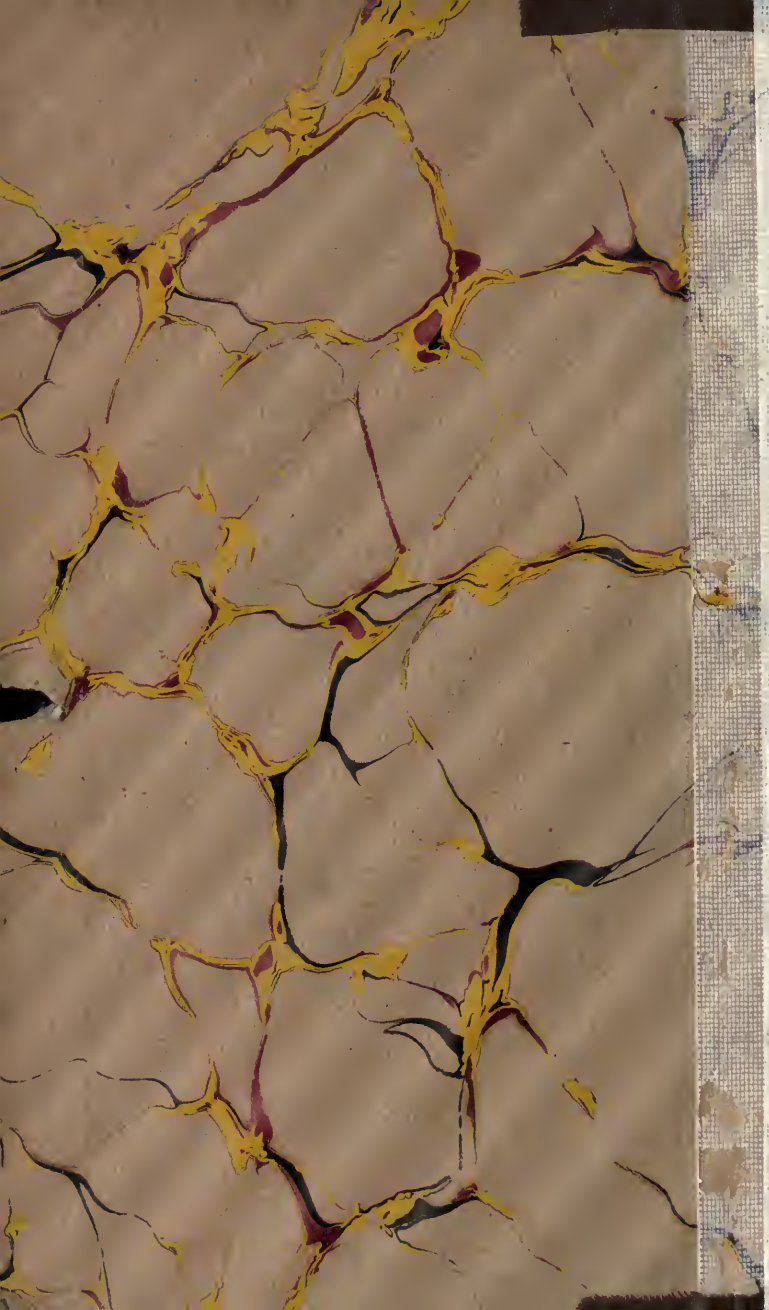
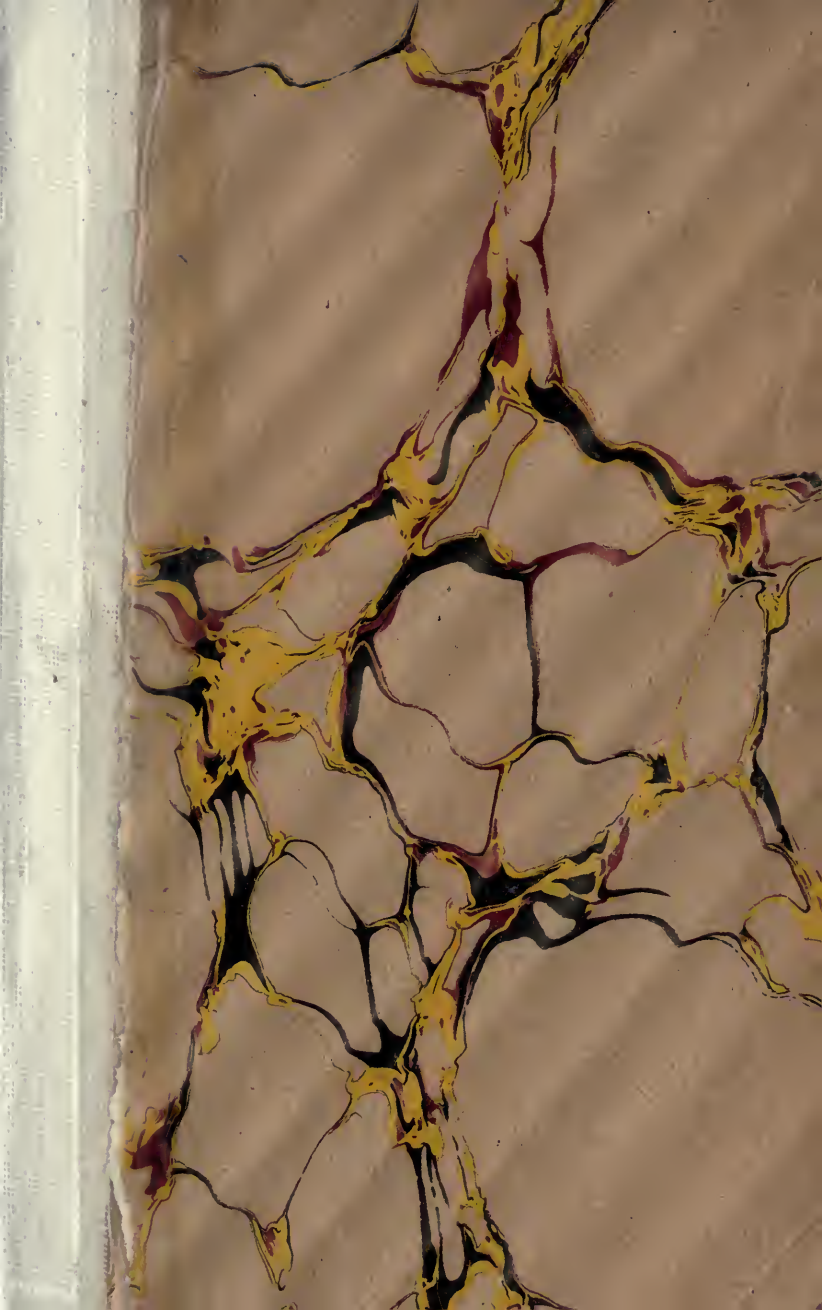






CONFÉRENCES

FAITES AUX

MATINÉES CLASSIQUES

DU

THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

C 7983

DEUXIÈME ÉDITION

CONFÉRENCES

FAITES AUX

MATINÉES CLASSIQUES

DU

THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

MM. Francisque Sarcey,
Gustave Larroumet, Jules Lemaître, Henri Chantavoine
H. de Lapommeraye.

OUVRAGE HONORÉ DE PLUSIEURS SOUSCRIPTIONS

PAR

M. LE MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
ET ADOPTÉ PAR LA COMMISSION DES LIVRES POUR
LES BIBLIOTHÈQUES
DE QUARTIERS ET DISTRIBUTIONS DE PRIX

[Série] V

Le Cid — L'Avare — Horace — Cinna — Polyeucte —
Les Femmes Savantes — Nicomède —
Le malade Imaginaire — Les Contents — Louis XI, de Casimir Delavigne
Mélicerte, de Molière

PARIS
A. CRÉMIEUX. — 26, RUE DES ÉCOLES
RÉDACTION DU *Journal des Élèves de Lettres*

1895

39729
2/9/97

PQ
527
C6
no 5
1895

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. FRANCISQUE SARCEY

LE 15 DÉCEMBRE 1892, AVANT LA REPRÉSENTATION

DU

CID

TRAGÉDIE EN CINQ ACTES

DE

CORNEILLE

LE CID

Mesdames, Messieurs,

Avant de commencer, je voudrais remercier M. Marck d'avoir recueilli avec une piété très fervente, dans l'héritage que lui a légué son prédécesseur, ces matinées du jeudi. J'ai éprouvé une certaine émotion en remontant sur ces vastes planches, devant ce nombreux public, et après un si long temps que j'en étais resté éloigné. Mais un détail me rassurait. J'ai suivi avec beaucoup d'attention les conférences que M. Brunetière a faites ici l'an passé, et que continue cette année M. Larroumet. J'ai été extrêmement frappé du sérieux soutenu du public, de l'ardeur d'attention avec laquelle vous écoutiez. Il est fort évident que M. Brunetière a, de sa forte et impérieuse main, pétri un nouveau public, fondé des traditions nouvelles, que même encore M. Larroumet est en train d'affermir et de modeler avec une gracieuse aisance. Et moi qui hérite d'eux aujourd'hui,

je pourrais dire comme ce don Diègue dont je vais vous parler :

Je vous ai vu combattre et commander sous moi.

. . . . . .

Vous êtes aujourd'hui, ce qu'autrefois je fus.

Mais aussi je ne voudrais pas que vous puissiez dire de moi :

Hélas ! sa force usée en ce besoin le laisse !

*
* *

Vous le savez, Mesdames et Messieurs, et il faut le dire, nous arrivons ici chacun avec notre façon de faire, avec notre caractère, avec notre nature. Nous ne pouvons pas nous changer les uns dans les autres, et même il est heureux qu'il en soit ainsi. Beaucoup d'entre vous savent que quand je vais au théâtre, je considère que c'est un lieu de théâtre, et rien de plus. J'analyse toujours une pièce à cet unique point de vue de la production dramatique, point de vue étroit, sans doute, mais c'est le mien, et il ne faut pas me demander autre chose. Quand je me vois en face d'un chef-d'œuvre classique, je me dis toujours : « Qu'aurais-tu senti, qu'aurais-tu dit si tu avais été là au jour de la première, si tu avais dû faire un feuilleton le lendemain ? » Je sup-

pose que nous sommes en 1636 ou 1637, on ne sait pas trop bien la vraie date de ce chef-d'œuvre, et qu'on va jouer le *Cid*. C'est une pièce nouvelle. Il faut évidemment que je me transporte dans ce temps-là, que je me représente quel était le public, car c'est le public, c'est vous, Mesdames et Messieurs, qui faites les pièces. L'auteur les a écrites, c'est évident, mais auparavant il y avait un certain nombre de sentiments, une certaine atmosphère d'idées et d'émotions qui était propre au public de ce temps-là, et où l'auteur n'a fait que puiser.

Eh bien! il y avait alors ici, sur la scène même, tous les gens de la cour, les Lesdiguières, les Rohan, les Montmorency, les Retz, que sais-je moi? Je cite les noms les plus illustres. Qu'était-ce que ces personnages-là? C'étaient les fils de ces gens du XVIe siècle, si bruyants et si tumultueux; de ce temps où on se coupait la gorge pour un oui ou pour un non; de ces gens qui avaient contracté des mœurs sauvages, barbares, dans les guerres de religion, qui ensuite avaient fait les guerres de la cour. Eux-mêmes étaient cruels, féroces, et avec cela ils avaient une certaine délicatesse qui d'ailleurs n'est pas incompatible avec la cruauté, car dans ce siècle la brutalité et la préciosité vont toujours ensemble. Ces grands seigneurs étaient des enragés d'honneur, bouillonnants, et en même temps d'un goût extrêmement précieux. Pour eux le point d'honneur, était en quelque sorte la morale à laquelle ils obéissaient, et ils n'en ont point eu d'autre. Ils formaient donc une grande partie du public.

Maintenant au parterre, il y avait les bourgeois de Paris. Ce n'était pas un public très varié comme de nos jours. Il se composait de 3,000 à 5,000 personnes, de braves gens, établis, quelques-uns ayant pignon sur rue, et possédant quelques-unes des passions des grands, pleins d'ardeur et de feu. Eux aussi ils avaient traversé les guerres de religion, eux aussi étaient tout prêts à prendre, sinon l'épée qu'ils n'avaient pas au côté, du moins une arme quelconque, et bientôt ils s'allieront aux grands seigneurs pour faire la *Fronde*. Ils étaient enfin bouillonnants, et avaient le sang extrêmement chaud. De plus ils étaient très instruits. On s'imagine que nous sommes beaucoup plus instruits aujourd'hui, c'est possible ; nous avons des connaissances plus éparses. Mais ces gens-là n'avaient pas la vie si occupée que nous menons de nos jours. Ils avaient le temps de lire, d'augmenter leurs connaissances intellectuelles.

Voilà donc les deux sortes de publics devant lesquels le *Cid* fut joué pour la première fois : les bourgeois d'un côté, les grands seigneurs de l'autre. Ils s'entendaient sur ce point, qu'ils adoraient le théâtre. Le théâtre, Mesdames et Messieurs, est un goût national. Il y en a toutes sortes de raisons, psychologiques et physiologiques, peu importe ; il est certain que la France est de toutes les nations celle qui a le plus le goût de la scène, qui aime le plus les auteurs de théâtre, qui de tout temps les a le mieux compris. Vous savez qu'il y a des divergences de goût entre les peuples; *excudent alii spirantia mollius æra.* Les uns font de la peinture, les autres de la politique.

Mais pour le Français, le théâtre est la passion dominante. Eh bien! ce goût du théâtre n'était pas satisfait alors; on n'avait rien, et on attendait quelque chose. Il n'y avait pas de littérature dramatique. Il y avait bien Hardy qui avait fait deux cents pièces; mais il expédiait ces pièces en quinze jours, on les montait en huit et elles tombaient dans l'oubli. On avait bien aussi la tragédie de Mairet, calquée sur l'antique, mais ennuyeuse et froide. Enfin, il y avait un jeune homme que l'on appelait Corneille, peu connu du grand public, bien que son nom eût retenti déjà dans un petit milieu; mais cette renommée ne dépassait guère le cercle des auteurs que Richelieu s'était plu à grouper autour de lui. On avait dit de lui dans ce milieu : « Le soleil est venu; disparaissez, étoiles ». Mais à tout prendre, il en était de Corneille comme de nos jours, lorsque nous lisons dans un grand journal : « Un grand dramaturge nous est né » ! ce grand dramaturge est né dans un tout petit théâtre, où il y a quatre ou cinq cents personnes qui l'applaudissent, et le reste n'en sait absolument rien.

Corneille avait fait un certain nombre de pièces et avait eu de petits succès. Cette année-là il avait soumis au public *l'Illusion Comique*, une comédie bouffonne simplement. Mais personne ne s'attendait assurément, en allant voir jouer *le Cid*, qu'il allait assister à l'éclosion d'un chef-d'œuvre. Il faut dire qu'à cette époque l'opinion n'était pas fouettée, comme aujourd'hui, par les journaux, pour la bonne raison qu'il n'y en avait pas.

On arrivait au théâtre sans connaître le nom des auteurs, ni rien de la pièce.

Voyons donc ce qu'on allait servir au public de ce soir-là, du premier soir du *Cid*.

*
* *

Dès la première scène, nous apprenons par une exposition assez claire d'ailleurs, quoique un peu maniérée, que Chimène aime un beau cavalier, très séduisant, qui s'appelle Rodrigue. On nous fait part de cette nouvelle, et survient l'Infante. Qu'est-ce que l'Infante? Une princesse d'Espagne, qui elle aussi est amoureuse de Rodrigue, qui s'exhale, qui répand des plaintes dans la scène suivante, en disant qu'il lui est impossible d'épouser un beau jeune homme qu'elle aime — Rodrigue — parce qu'une princesse du sang ne saurait déchoir.

J'imagine que lorsque le public a écouté ces premières scènes, il a dû se dire : « Voilà le sujet. Il va y avoir lutte entre Chimène et cette princesse pour la possession de Rodrigue. »

Cette infante, que l'on a jugé bon de supprimer dans la pièce de Corneille, était dans tous les romans du temps ; de nos jours, elle existe encore dans tous les romans romanesques que vous pouvez lire. La turlutaine de tous les siècles n'a-t-elle pas été celle d'un roi épousant une bergère ou une princesse épousant un beau

jeune homme pauvre. Oui, Mesdames et Messieurs, *le jeune homme pauvre,* c'est le roman de tous les temps. Il a traversé tous les siècles. Vous n'avez qu'à relire Mme Sand, Mme Cottin, M. Georges Ohnet, prenez tous les romanciers de tous les temps, vous verrez toujours la grande dame éprise d'un beau jeune homme qui, selon les convenances de la société, n'est pas digne d'elle, ou le jeune homme de haute naissance épris d'une jeune fille qu'il devra, pour l'épouser, élever jusqu'à lui. Aujourd'hui, l'on vous dit que ça n'est pas dans la réalité. Eh bien ! l'humanité, qui aime à rêver, s'est plue et se plaît à toute époque à ces fables charmantes, à ces contes délicieux...

Toutes les fois que la situation ne s'appuie pas sur un fondement certain, sur de la réalité, elle passe avec les formes particulières que lui a données le temps. Ainsi, vous ne pouvez plus maintenant relire certains romans de Mme Sand.

Eh bien ! à ce moment-là, le genre a revêtu la forme que lui avaient donnée les Scudéry, les romanciers d'Espagne : c'est la grande princesse amoureuse d'un beau cavalier et le disputant naturellement à la femme qu'il aime ; si bien que le public a été tout d'abord dérouté, mais Corneille ne l'a pas laissé longtemps dans l'erreur.

— On sort du conseil tenu par le roi, qui devait nommer un gouverneur à son fils. Deux hommes étaient sur les rangs : le comte, qui a environ de quarante à quarante-cinq ans ; le père de Rodrigue, Don Diègue, qui en a soixante-dix, du moins, je l'imagine. Le comte

croyait l'emporter, c'est Don Diègue qui est élu. Ils arrivent, le comte est furieux : « Enfin vous l'emportez ! » Il est débordant de colère, impétueux comme le torrent de la Sierra Morena !... Supposez un Lesdiguières, qui croit avoir tous les droits au gouvernement de la Gascogne et se le voit refusé par le roi pour être octroyé à un autre que lui : il ne se sent plus, il écume et il jette cet apostrophe à son compétiteur :

> Enfin vous l'emportez, et la faveur du roi
> Vous élève en un rang qui n'était dû qu'à moi !

Il se trouve que son adversaire est vieux : « Eh quoi ! répond celui-ci, ce nouvel honneur que le roi me donne, n'est-il pas une récompense de tous mes services, et puis, mon fils va épouser votre fille : cette gloire de ma famille rejaillira sur la vôtre ». Mais le comte :

> A des partis plus hauts ce beau fils doit prétendre.

Et alors tout ce que l'ironie a de plus amer, l'invective de plus violent, il le jette à la face du vieillard : « Le roi fait honneur à l'âge ! » Et il s'aigrit, s'emporte, et avec ses mœurs farouches, brutales, il soufflette Don Diègue. Et alors, à cette injure sanglante, le vieux Don Diègue tressaille :

> Achève et prends ma vie après un tel affront.
> Le premier dont ma race a vu rougir son front !

Quand on pense, Messieurs, — je ne vous parlerai pas de toute cette querelle qui a été faite à propos du *Cid*,

sur l'ordre de Richelieu, — quand on pense, dis-je que l'Académie est venue dire : « Une race n'a pas de front, par conséquent, une race ne peut pas rougir ! » Mais c'est que l'Académie n'a pas entendu Don Diègue crier : « Un tel de mes aïeux s'est fait tuer pour son roi ; celui-ci a gagné des batailles navales.... ; cet autre a enlevé d'assaut douze cités... — j'en passe, et des meilleurs... ». Mais, tous ces ancêtres, c'est lui ! N'ont-ils pas en lui seul un seul front, que vient de ternir une injure sanglante !

Voilà donc, Mesdames et Messieurs, le comte et Don Diègue dans une fureur inexprimable. Dans la pièce de Guillem de Castro, il y a là une scène qu'on aimerait, de notre temps, à voir sur le théâtre parce qu'elle est anecdotique. Don Diègue, après l'affront, arrive fou de colère chez lui ; il décroche les épées dont il s'est servi autrefois : elles sont trop lourdes pour ses mains de vieillard, et il les essaie en vain et il jette ce cri : « Ah ! je ne pourrai donc jamais ! ... » Mais, dans Corneille, tout doit être action et, immédiatement après l'affront, il tire son épée et se met en garde. Le comte la lui fait sauter, l'insulte et le raille :

> Ton épée est à moi, mais tu serais trop vain
> Si ce honteux trophée avait chargé ma main.

Et il le laisse là, et Don Diègue de dire :

> Fer jadis tant à craindre et qui, dans cette offense,
> M'as servi de parade, et non pas de défense.

Le voilà donc dans un état d'une violence extraordi-

naire. C'est à ce moment pathétique qu'arrive Rodrigue, le sourire aux lèvres, et alors, le coup merveilleux : Rodrigue, as-tu du cœur ? » — Le jeune homme a un sursaut :

Tout autre que mon père
L'éprouverait sur l'heure !

On sent, à ces premiers mots, le jeune coq en éveil. Et alors, le torrent qui s'échappe de ce vieillard en fureur : « Meurs ou tue...

Et ce fer que mon bras ne peut plus soutenir,
Je le remets au tien pour venger et punir !

Les mots se précipitent les uns après les autres, et, dans des phrases courtes, ardentes et incisives :

Va, cours, vole et nous venge !

Mais le venger contre qui ?

Le père de Chimène ! de la jeune fille qui aime Rodrigue, et c'est alors que le malheureux jeune homme exhale ses plaintes dans des stances délicieuses.

L'usage n'est plus, au théâtre, des stances. C'est dommage, car celles-ci me plaisent infiniment, et savez-vous pourquoi ? Parce qu'à chaque fois tombe le nom de Chimène, qui marque le rythme de la discussion orageuse qui se passe dans l'âme de Rodrigue. Et il en est ainsi pour toutes les manifestations artistiques. On est ému, au théâtre, et il n'y a d'effet puissant qu'avec le rythme, ou, du moins, nos sens nous le font ainsi considérer, mais sitôt que nous percevons un rythme quelconque, nous

éprouvons une émotion délicieuse. Est-ce que la musique n'est pas le retour d'une certaine cadence ? Dans la musique d'autrefois et dans celle d'aujourd'hui, est-ce qu'il n'y a pas ce qui marque le rythme et qui apporte aux esprits un sentiment de bien-être et de suave mélancolie ? Eh bien ! au théâtre, il n'y a pas de bonne scène sans rythme, et toutes celles de Molière sont admirablement rythmées. Ce qu'on appelle le mouvement, au théâtre, n'est pas autre chose que le rythme.

Donc, dans les stances du *Cid*, il y a un rythme merveilleux : « Ou bien vivre malgré l'affront.... ; ou bien se tuer avant d'avoir fait aucune démarche pour venger l'honneur d'un père outragé ; ou bien aller provoquer courageusement le comte.

« Mourir sans tirer ma raison ! jamais ; mieux vaut perdre Chimène ! »

Et c'est à cela que Rodrigue se résout, puisque son père est l'offensé et l'offenseur est le père de Chimène.

Ces stances ne sont assurément pas dépourvues de *concetti*, on les aimait assez en ce temps-là, mais c'est le moindre défaut de la pièce, et puis le public n'avait-il pas été nourri de littérature italienne. Nous n'en admirons pas moins les beaux vers comme celui-ci :

Je rendrai mon sang pur comme je l'ai reçu.

On dirait une épée qu'on tire du fourreau et qui étincelle au soleil.

Rodrigue se dispose donc à aller provoquer le comte.

A cet instant, le comte revient sur ses pas avec un officier du roi qui lui reproche son soufflet.

C'est juste, dit-il.

..... Et quand je fis l'affront.
J'eus le sang un peu chaud et le bras un peu prompt.

— Mais vous pourriez faire... — ce qu'on appelait alors — des soumissions. — Jamais !

La scène est admirable, et il est bien de son temps, ce comte. Eh, Mesdames et Messieurs, j'imagine que tous les grands seigneurs qui formaient le public de la première avaient eu la même scène avec le roi ou avec le cardinal Richelieu. On leur avait demandé des excuses ; ils les avaient fièrement refusées. Eux aussi avaient dit :

Un jour seul ne perd pas un homme tel que moi.
Il a trop d'intérêt lui-même en ma personne,
Et ma tête, en tombant, ferait choir sa couronne
. . . . . .
Tout l'État périra, s'il faut que je périsse...

Et bien d'autres grands mots qui ne sont que des rodomontades merveilleuses et magnifiques. Le comte est tout plein de son orgueil féodal et il n'admet pas que le roi lui donne des ordres, Arias d'ajouter : « Prenez garde ! — Eh bien ! j'attendrai. Nous verrons si le roi osera porter un jugement sur mes actes. — C'est alors que survient Rodrigue. Nous voilà à cet admirable dialogue que vous connaissez tous. Il s'approche d'un ton ferme, saisit la main du comte et lui dit à voix basse :

Sais-tu que ce vieillard fut la même vertu,
La vaillance et l'honneur de son temps ? Le sais-tu ?

Et la discussion s'engage, s'échauffe, éclate :

Jeune présomptueux !
. . . . . Mais aux âmes bien nées
La valeur n'attend pas le nombre des années !
. . . . . .
Mes pareils à deux fois ne se font pas connaître
Et pour des coups d'essais veulent des coups de maître.

Ce dialogue pressé, saisissant, tumultueux, est inimitable ! On sent qu'il y a de la poudre dans l'air ; les répliques se croisent comme si l'acier croisait l'acier et en tirait des étincelles.

Mais ce qu'il y a surtout d'admirable, c'est que tous ces gens-là sont encore supérieurs à leurs passions. Écoutez plutôt :

LE COMTE

Je ne me trompais point au choix que j'avais fait.

Puis :

. . . . le fils dégénère,
Qui survit un moment à l'honneur de son père.

Le comte est enchanté de se battre contre ce jeune homme, parce qu'il voit que c'est un brave, et il se dit en lui-même : « Je vais le tuer, mais c'est égal, il était bien digne de ma fille. » J'imagine l'émotion qui a dû saisir aux entrailles le public de 1636.

Quelle joie ! Voilà la vraie littérature ! Voilà l'aube d'un printemps ! C'est une merveille ! Pour ma part je suis désolé de ne pas avoir été là. Je ne crois pas qu'il y ait eu jamais pareille effusion de jeunesse et de joie.

Et voyez, Mesdames et Messieurs, comme le personnage de l'Infante est maintenant tout à fait oublié.

Certes, il ne s'agit plus de savoir si elle épousera ou n'épousera pas Rodrigue.

***

Nous voici au second acte. Je passe les premières scènes, absolument insignifiantes.

Arias rend compte au roi de sa mission. Survient un messager :

Sire, le comte est mort !

Et le roi s'en doutait...

Dès que j'ai su l'affront, j'ai prévu la vengeance,

Au même instant viennent se jeter à ses pieds Chimène et Don Diègue.

Sire, Sire, justice ! — Ah ! sire, écoutez-nous !

C'est encore une des belles scènes dont je vous ai entretenu, celles de :

Enfin vous l'emportez ! — A moi, comte, deux mots....

Donc le dialogue entre le vieillard et la jeune fille s'engage à coups pressés, et en des vers inoubliables. Corneille avait trouvé du premier coup cette façon de

répliquer, ces ripostes qui rythmaient absolument la marche d'un mouvement emporté. Le roi dit : « Eh bien ! plaidez chacun votre cause. » Chimène commence. Il faut bien l'avouer, Mesdames et Messieurs, le rôle de Chimène fait peu d'effet. C'est ce qu'on appelle un faux beau rôle. Voici pourquoi : Chimène se plaint dans un langage pathétique et véritablement beau ; mais elle dira toujours la même chose. « Je ne peux pas le poursuivre, et pourtant je le dois. Alors je vais le perdre et mourir après lui, etc... » Elle veut absolument perdre Rodrigue, parce que c'est son devoir, mais elle l'aime et il en est ainsi durant toute la pièce du commencement à la fin. Il y a là assurément une certaine monotonie très fâcheuse, mais ce n'est point tout.

Chimène plaide pour son père mort ; cependant intérieurement que désire-t-elle ? Elle plaide son devoir. Mais au fond elle n'est pas sincère. Et, ce qu'il y a de curieux, c'est que si Rodrigue n'avait pas tué son père, s'il s'était dérobé à son devoir, elle ne l'aimerait plus. Elle s'obstine donc à poursuivre Rodrigue tout en ayant une crainte horrible d'être démentie. Ce sont des sentiments difficiles à exprimer et à faire partager au public ; tout le talent d'une actrice n'y parvient pas.

Lorsque Chimène a terminé son accusation, Don Diègue prend la parole : « Quand on punit un crime, c'est la tête qu'il faut frapper. Je suis la tête, il n'a été que le bras. » Quels beaux sentiments ! et quels vers ! il est sublime, ce vieux Don Diègue. C'est le plus beau rôle qu'il y ait au théâtre.

Le roi, les deux parties entendues, les renvoie avec ces mots :

Nous examinerons cette affaire à loisir.

*
* *

Quelle est maintenant la scène à faire ? Faire rencontrer Rodrigue et Chimène. Dans tout le XVIIe siècle on a agité cette question de savoir s'il était possible, *convenable* que Rodrigue se rendît chez Chimène après lui avoir tué son père ? J'ose dire : c'était nécessaire.

Au théâtre, Mesdames et Messieurs, la vérité n'est point le réel, ni même le vraisemblable. Et cela parce qu'on croit toujours ce qu'on désire. Le théâtre n'est qu'un ensemble d'illusions préparées par cet enchanteur merveilleux qu'on appelle l'auteur.

Or la scène à faire est ici merveilleuse, malgré quelques inévitables *concettis*.

Rodrigue se présente à Chimène et lui dit : « Tu ne m'aimerais pas si je n'avais pas fait ce que j'ai fait », et Rodrigue retourne cette pensée avec une subtilité chevaleresque. Tous deux sont acculés à cette situation curieuse que l'un n'est aimé que pour le parricide qu'il a commis et l'autre parce qu'elle poursuit ce parricide. Et enfin, comme il arrive quelquefois dans Corneille, notamment dans la fameuse scène de Pauline avec son

ancien amant, ils parlent de leurs anciennes amours, et ils s'attendrissent :

O miracle d'amour ! — O comble de misères !

et ils déplorent le sort funeste qui les a à jamais séparés.

Cependant Don Diègue est à la recherche de son fils, et, aussitôt qu'ils se rencontrent, quelle explosion de sentiments généreux !

Viens baiser cette joue, et reconnais la place
Où fut empreint l'affront que ton courage efface.

Comme c'est beau ! et comme on sent que ce vieux père est plein de tendresse, de joie et d'orgueil : « C'est mon fils, c'est lui ! » Il ne songe pas à Chimène. Mais Rodrigue y songe, et cette joie de son père le pénètre à peine : « Pour vous, j'ai tout perdu », et il se lamente. Mais son père d'ajouter :

Nous n'avons qu'un honneur, il est tant de maîtresses !

Néanmoins Rodrigue ne se console pas. « Alors, tu aimes Chimène, tu veux te marier avec elle et tu as tué son père. Il n'y a qu'une chose à faire : C'est de commettre des actions si nobles, si généreuses, qu'elles forcent à la fois le roi au pardon et Chimène au silence. Elle te pardonnera, elle ne pourra pas faire autrement.. Allons ! marche à la gloire ? »

Ce moyen de dénouement est d'une faiblesse extrême. M. d'Ennery aurait mieux trouvé. Il faut que le roi soit le dernier des sots pour n'avoir pas pris assez de pré-

cautions pour éviter la surprise de la ville par les Maures. Mais ce sera la gloire de Rodrigue, qui met en déroute les ennemis et qui vient, accompagné de son père, faire au roi le récit merveilleux de son exploit... Quel beau récit ! Selon le mot de Sainte-Beuve : « C'est ainsi que le duc d'Enghien devait raconter la bataille de Rocroi ». Et, comme les vers sont frappés ! Jamais langue n'a parlé un langage plus ferme.

Chimène survient, mais le roi lui dit :

Les Maures, en fuyant, ont emporté son crime.

Cependant, il fait croire à Chimène que Rodrigue est mort. Et la pauvre jeune fille se pâme de chagrin. Elle apprend que c'est une supercherie et aussitôt elle cherche une excuse à sa douleur, mais elle est vaincue par Rodrigue, et la preuve la voici : elle promet sa main à celui qui lui apportera la tête du meurtrier de son père. Don Sanche, ce pauvre Don Sanche, qui, jusque-là, n'a qu'un rôle bien pâle, a un bon mouvement, et quand Don Diègue a demandé fièrement :

Qui se hasarderait contre un tel adversaire ?

Il s'élance et s'écrie :

Faites ouvrir le champ : vous voyez l'assaillant !

Et l'on demande que le combat ait lieu sur l'heure, à cause de cette fameuse *règle des trois unités*, dans laquelle

il y avait bien un peu de ridicule, mais ici elle donne lieu à un si beau vers de Don Diègue :

Rodrigue a pris haleine en vous le racontant !

qu'on est tenté de lui pardonner son erreur.

Il est merveilleux de rodomontade, ce Don Diègue.

Voilà donc le combat décidé ! Et, Mesdames et Messieurs, il y a encore une scène, la plus belle assurément de tout le *Cid*, bien qu'elle ne soit pas très nécessaire. Elle est toute de l'invention de Corneille. La voici : Rodrigue se dit : « Je veux bien aller à ce combat, je veux bien m'y faire tuer ou tuer mon adversaire, peu importe ; mais je veux absolument qu'elle me dise si elle m'aime et ce que j'ai à taire ». Or, jusque-là, Chimène ne lui a pas dit officiellement et, affolée, elle lui fait cet aveu qu'il réclame. Et la scène est conçue avec une géométrie merveilleuse. Chimène sent très bien qu'elle ne pourra plus lutter longtemps. — Je ne me défendrai pas, dit Rodrigue. — Eh bien ! et ta vie ? répond-elle. — Elle m'est inutile. — Mais tu auras l'air d'être battu par Don Sanche, toi, valeureux ; toi, vainqueur des Maures. — Que m'importe ! — Et c'est poussée à toute extrémité et désespérant de ne point trouver d'autre moyen de le sauver qu'elle lui crie ;

Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix.
Adieu ! Ce mot lâché me fait mourir de honte.

La seconde scène était beaucoup plus difficile à faire, et elle est assurément plus belle que la première. Parce

que celle-ci n'était point terminée, elle s'évaporait ; tandis que celle-là, partant d'un point précis pour atteindre un autre point précis, passe par une série d'étapes déterminées jusqu'à une situation nouvelle. C'est de la géométrie ardente. Il n'y a rien de plus beau au théâtre. Et lorsque Rodrigue a entendu ces paroles de sa bien-aimée :

Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix,

il a un mouvement magnifique :

Paraissez, Navarrais, Maures et Castillans...

Le dénouement maintenant importe peu. L'on sent très bien que Chimène épousera Rodrigue. Je n'insiste donc pas sur la dernière scène ; qui prête un peu à sourire. Le roi promet que le mariage sera consacré.

Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi.

Et la pièce est terminée.

*
* *

Oui, Mesdames et Messieurs, le *Cid* était une pièce d'un genre absolument nouveau à ce moment-là et qui, d'ailleurs, est resté nouveau ; on n'a rien fait de semblable. C'était vraiment le chant du départ d'un grand siècle, l'avènement d'une poésie nouvelle, le commence-

ment d'un auteur et d'une gloire. On eût des sensations que nous ne connaissons plus maintenant ; la sensation charmante et puissante d'une aube qui naissait, d'un nouveau printemps qui se levait. Sainte-Beuve, dans l'étude qu'il a faite de Corneille, dit : « Je voudrais qu'un jeune homme de quinze à seize ans, étranger à la littérature, me lût un jour le *Cid*. Je suis sûr qu'il trouverait des accents qu'on ne trouve plus à mon âge ». Le fait s'est produit ; un jeune homme fit un jour la découverte du *Cid*. Mme Sand, qui alors accueillait les jeunes gens dans son château, l'y amena. Ce dernier n'avait pas fait de fortes études. Un jour, il se trouva seul dans une salle avec un vieux Corneille dont on déchirait les feuillets. Il le lut et détacha page par page puis, soudain, ouvrant la grande porte, le dernier feuillet à la main : « C'est admirable ! C'est une merveille !... cria-t-il. On lui commanda de se calmer, de mettre un peu d'ordre dans ses idées. Ce jeune homme avait senti le soleil de la poésie. Depuis ce jour, il a traduit le *Cid* d'une façon merveilleuse. Il en a traduit surtout le panache. Et maintenant, Mesdames et Messieurs, relisez le *Cid* ; rentrés chez-vous, relisez-le avec cet emportement que je me suis efforcé de montrer dans l'analyse que je viens de vous en faire, et je vous assure que vous emprunterez à Corneille l'émotion de l'héroïsme.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. GUSTAVE LARROUMET

LE 5 JANVIER 1893, AVANT LA REPRÉSENTATION

DE

L'AVARE

COMÉDIE EN CINQ ACTES

DE

MOLIÈRE

L'AVARE

Mesdames, Messieurs,

La Comédie de l'*Avare*, dont je dois vous entretenir aujourd'hui, appartient à la deuxième partie de la carrière de Molière et à un groupe déterminé de ses pièces. Elle est de la même famille que celle du *Misanthrope*.

Dans le sujet qu'il aborde, Molière se rend compte de la gravité de sa tentative et y apporte une matière que jamais il n'épuisera. Dans *Eugénie Grandet*, H. Balzac a abordé le même sujet, et Plaute, le poète latin, bien avant lui, a posé ce problème redoutable et intéressant de l'Avarice.

Donc Molière, en exerçant son triple métier si fatigant de directeur, d'auteur et de comédien, sent se tarir en lui la verve comique qui lui a inspiré l'*Étourdi* et *le Dépit Amoureux*, et désormais s'en tient au domaine du sérieux et de la mélancolie, et ses comédies tournent au drame.

Deux mobiles conduisent le monde : l'amour et l'ar-

gent. Molière, après avoir traité les graves questions du mariage, de la méchanceté humaine, de l'hypocrisie, s'attaque à l'argent. Nul avant lui, dans les poètes comiques, n'avait soupçonné cette question. L'argent n'était qu'un moyen scénique, la pièce d'or n'était pas plus respectée par les auteurs que ne l'est aujourd'hui par un garçon d'accessoires la fausse monnaie dont il voit remplir les poches des acteurs. Donc, Molière le premier traite cette question avec le sérieux qu'elle comporte, et le roi du monde sera désormais considéré sur la scène avec le respect qu'on lui doit et il va dessiner dans Harpagon le type de l'avare immortel.

Un des auteurs dramatiques de notre temps, M. Dumas fils, a abordé lui aussi la question d'argent, et dans deux de ses couplets étincelants de logique, de verve et d'esprit, il a posé devant les spectateurs contemporains cette question si complexe incarnée dans deux de ses personnages : l'un, Jean Giraud, l'homme de bourse pour lequel l'argent n'a qu'une valeur marchande ; l'autre, M. de Cayolle, l'homme moderne pour qui l'argent est le bien du monde, exposent leurs théories respectives. Jean Giraud s'exprime ainsi :

« L'argent est l'argent, quelles que soient les mains où il se trouve. C'est la seule puissance que l'on ne discute jamais. On discute la vertu, la beauté, le courage, le génie ; on ne discute jamais l'argent. Il n'y a pas un être civilisé qui, en se levant le matin, ne reconnaisse la souveraineté de l'argent, sans lequel il n'aurait ni le toit qui l'abrite, ni le lit où il se couche, ni le pain qu'il

mange..... Où va cette population qui se presse dans les rues, depuis le commissionnaire qui sue sous son fardeau trop lourd, jusqu'au millionnaire qui se rend à la Bourse au trot de ses deux chevaux?..... L'un court après quinze sous, l'autre après cent mille francs. Pourquoi ces boutiques, ces vaisseaux, ces chemins de fer, ces usines, ces théâtres, ces musées, ces procès entre frères et sœurs, entre fils et pères, ces découvertes, ces divisions, ces assassinats? Pour quelques pièces plus ou moins nombreuses de ce métal blanc ou jaune qu'on appelle l'argent ou l'or. Et qui sera le plus considéré à la suite de cette grande course aux écus?... Celui qui en rapportera davantage. Aujourd'hui un homme ne doit plus avoir qu'un but, c'est de devenir très riche. Quant à moi, ça été mon idée, j'y suis arrivé et je m'en félicite. Autrefois, tout le monde me trouvait laid, bête, importun ; aujourd'hui tout le monde me trouve beau, spirituel, aimable, et Dieu sait si je suis spirituel et beau ! Du jour où j'aurai été assez niais pour me ruiner et redevenir Jean comme devant, il n'y aura pas assez de pierres dans les carrières de Montmartre pour me les jeter à la tête : mais ce jour est encore loin et... »

M. de Cayolle répond, en s'adressant à Mme Durieu, qui lui demande son avis :

« Je pense, Madame, que les théories de M. Giraud sont vraies seulement dans le monde où M. Giraud a vécu jusqu'à présent, qui est un monde de spéculation, dont le but unique doit être l'argent. Quant à l'argent par lui-même, il fait faire quelques infamies, mais il

fait faire aussi de grandes et nobles choses ; il est semblable à la parole humaine, qui est un mal chez les uns, un bien chez les autres, selon l'usage que l'on en fait, mais cette obligation où nos mœurs mettent l'homme, d'avoir à s'inquiéter tous les jours en se réveillant, de la somme nécessaire pour ses besoins, afin qu'il ne prenne rien à son voisin, a créé les plus belles intelligences de tous les temps. C'est à ce besoin de l'argent quotidien que nous devons Franklin, qui a commencé, pour vivre, par être ouvrier imprimeur ; Shakespeare, qui gardait les chevaux à la porte du théâtre qu'il devait immortaliser plus tard; Machiavel, qui était secrétaire de la république florentine, à quinze écus par mois ; Raphaël, qui était fils d'un barbouilleur d'Urbin; Jean-Jacques Rousseau, qui a été commis-greffier, graveur, copiste, et qui encore ne dinait pas tous les jours; Fulton, qui a d'abord été rapin, puis ouvrier mécanicien, et qui nous a donné la vapeur, et tant d'autres. Faites naître tous ces gens-là avec cinq cent mille livres de rente chacun, et il y avait bien des chances pour qu'aucun d'eux ne devînt ce qu'il est devenu. Cette course aux écus dont vous parlez a donc du bon. Si elle enrichit quelques imbéciles ou quelques fripons, si elle leur donne la considération et l'estime des subalternes, des inférieurs, de tous ceux enfin qui n'ont avec la société que des rapports qui se payent, elle fait assez de bien d'un autre côté en éperonnant des facultés qui seraient restées stationnaires dans le bien-être, pour qu'on lui pardonne quelques petites erreurs. A mesure que vous

entrerez dans le vrai monde qui vous est à peu près inconnu, Monsieur Giraud, vous y acquerrez la preuve que l'homme qui y est reçu, n'y est reçu que pour sa valeur personnelle. Regardez ici, autour de vous, sans aller plus loin, et vous verrez que l'argent n'a pas cette influence que vous lui prêtez. Voici Mme la comtesse de Savelli, qui a cinq cent mille francs de revenu, et qui, au lieu de dîner avec des millionnaires, qui assiègent son hôtel tous les jours, vient dîner chez M. et Mme Durieu, de simples bourgeois, pauvres à côté d'elle, pour le plaisir de se trouver avec M. de Charzay, qui n'a que mille écus de rente, et qui pour des millions ne ferait pas ce qu'il ne doit pas faire; avec M. de Roucourt, qui a sacrifié sa dot au même sentiment d'honneur et de solidarité ; avec Mlle Durieu, qui ne sera jamais la femme que d'un honnête homme, eût-il pour rivaux tous les Crésus présents et à venir ; enfin, avec moi, qui ai pour l'argent, dans l'acception que vous donnez à ce mot, le mépris le plus profond. »

Telles sont les deux thèses extrêmes entre lesquelles les hommes choisissent ordinairement un moyen terme. Ils méprisent ceux qui n'ont pas assez d'argent pour soutenir la dignité de leur vie; ils estiment ceux qui gagnent de quoi suffire à leurs besoins. Tous ont la haine de ceux qui veulent gagner à prix d'argent ce qui ne doit pas s'acheter. Ce qu'on voit dans les crises sociales où l'argent est en jeu, ce sont des sentiments qui nous élèvent au-dessus de lui et nous en détachent. Ce sont ces sentiments qui font que, dans notre pays de France, un

bout de ruban rouge ou un bout de ruban jaune, qui représentent ou le mépris de la vie ou le courage, ou le talent, sont estimés ; ce sont des marques de désintéressement.

Molière, mis en face de cette question si grave, l'a envisagée au point de vue comique ; il a étudié le vice qui emprunte à l'argent la condition de son existence et de son développement, l'avarice, et il l'a placé entre l'ambition et la cupidité, deux passions qui peuvent se ramener à une seule, l'amour du pouvoir. Tandis que l'ambitieux ne cherche qu'à dominer ses semblables, l'avare en présence de ses sacs d'argent, songe, avec une âpre jouissance d'orgueil, qu'il pourrait se procurer ce que désirent les autres hommes. L'avarice envahit l'âme tout entière. C'est une passion singulièrement dramatique.

Donc un tel sujet prêtait plutôt au drame qu'à la comédie. Par quels moyens Molière a-t-il évité cet écueil ? — D'abord, il a fait sien tout ce que les auteurs comiques avaient écrit avant lui sur cette matière. Plaute nous présente un pauvre homme, Euclion, qui, après avoir travaillé longtemps et péniblement, trouve un trésor dans une marmite. Il s'agit de savoir s'il le défendra contre ceux qui veulent s'en emparer : ce n'est point de l'avarice. Un homme qui a le goût de l'épargne, comme Euclion, possède une qualité éminemment française : « C'est l'amour du bas de laine, c'est la prévoyance qui nous porte à retrancher toujours quelque chose de notre gain de la journée, pour assurer l'avenir ; c'est le sen-

timent qu'ont tous ceux qui se dévouent à leurs enfants, à leur famille. » L'intérêt de la pièce de Plaute est uniquement dans le jeu de cache-cache de la marmite ; et l'on pense, avec le dieu lare, qu'une telle pièce n'a pour but que de nous donner à rire.

Molière malgré son respect pour l'antiquité, cette vénérable nourricière, transforme le sujet et, pour bien nous montrer l'avarice d'Harpagon, il le fait riche et amoureux. Il l'oblige à tenir un certain train de maison : à avoir des chevaux, un carrosse, à donner à dîner : ce sont autant d'occasions pour mettre son vice en évidence. Molière le fait encore amoureux ; or l'amour est la passion libérale par excellence. Lorsqu'on veut arriver à se marier par amour, il faut faire des sacrifices d'argent. Nous voyons au plein feu de la rampe le type que le poète latin n'avait fait que nous indiquer.

Mais il y avait une autre difficulté à surmonter. Le caractère de l'avare a ceci de particulier que très rapidement il atteint son complet développement. Toutes les passions grandissent avec l'âge. On se rappelle ce personnage de Labiche, à qui un ami prédit qu'il sera maire, conseiller général, député, ministre, et qui le croit. L'avarice seule est aussi âpre à trente ans qu'à cinquante. Il sera demain ce qu'il était hier toujours la même monotonie. Harpagon se montre toujours semblable à lui-même d'un bout de la pièce à l'autre. Comment dès lors pouvait-on faire avancer l'action ?

Un autre danger, c'est qu'à chaque instant la comédie devait frôler le drame. Gœthe l'a constaté le premier,

certaines situations sont véritablement poignantes. Un moment la comédie rentre dans la coulisse et la tragédie entre en scène. Le monologue d'Harpagon est dit dans un véritable accès de folie. Molière a compris et essayé de pallier ce défaut.

Si l'on se demande quel est le sujet de l'*Avare*, en sortant de la représentation, on est étonné de n'en trouver aucun. Il y a, non pas une, mais quatre ou cinq actions les unes sur les autres, qui se contrarient et vont, à un certain moment, jusqu'à l'incohérence. Il ne s'agit, en effet, ni de marier Harpagon, ni de marier son fils, quant à sa fille, elle a un amoureux, qui s'est introduit dans la maison, sous le costume d'un intendant et qui joue là, en quelque sorte, le *Roman d'un jeune homme pauvre* ; mais l'amoureux disparaît pendant quatre actes et ne reparaît qu'au dénouement. Le sujet de la pièce, à défaut de ces trois mariages, sera-t-il le dîner que doit donner l'Avare ou le vol de la cassette ? Ce ne sont là que des incidents qui cependant, à eux tous, constituent la comédie. Les deux tiers de la pièce répondant à ces observations, il y a de plus dans l'*Avare* beaucoup de hors-d'œuvre. Ce sont des morceaux excellents, mais déplacés, que Molière ajoute, tantôt pour divertir, tantôt pour détruire l'impression tragique qui va toujours grandissant.

C'est ainsi qu'il essaie d'éviter l'écueil par des canevas italiens qu'on emploie au Palais-Royal, dans la comédie des *Esprits*, de Pierre Larrivey. Ces traits comiques, introduits au hasard, n'aboutissent même pas toujours.

Lorsque tous les personnages de la pièce se demandent comment on forcera l'Avare à renoncer au mariage qu'il a projeté avec Marianne, Frosine, la femme d'intrigues, pense qu'on pourrait imaginer quelque marquise ridicule, revenant de Basse-Bretagne. C'est un moyen scénique que Regnard a repris dans le *Légataire universel*, mais dont Molière n'a pas tiré parti. Au lieu du dénouement qu'il indiquait il en a trouvé un autre, qui nous fait sourire aujourd'hui. Une famille noble a été forcée de quitter Naples qu'ensanglantait une terrible révolution. Le chef de cette maison a échappé miraculeusement à la mort : mais il est resté séparé de ses enfants, qu'il retrouve enfin. Pour essayer de remplir cette scène qui est absolument vide, les comédiens, selon une tradition qui remonte sans doute à Molière lui-même, ont inventé un jeu de scène : il y a, sur la table, deux bougies allumées ; Harpagon en souffle une, maître Jacques la rallume ; Harpagon la souffle de nouveau, maître Jacques la rallume encore ; Harpagon imagine de mettre la bougie dans sa poche, maître Jacques la rallume une troisième fois. Ce sont là des bouffonneries déplorables.

Malgré tous ces défauts, l'*Avare* est cependant un chef-d'œuvre et tient dignement sa place à côté de *Tartuffe* et du *Misanthrope*. Le masque comique, modelé par les mains de tous les auteurs dramatiques, a reçu de Molière une empreinte qui ne s'effacera plus. Molière a paré aux inconvénients du sujet, qu'il a vus lui-même, par la puissance et la vérité de son observation, par une

étude du détail réaliste, où il nous a montré le train de la vie quotidienne. La comédie de l'*Avare*, mieux que *Tartuffe* même, nous montre l'intérieur d'une famille parisienne, entre 1660 et 1670, à l'époque de transition qui va du commencement du règne de Louis XIV à son apogée. C'est un quartier de Paris, une maison que Molière ouvre devant nous. Il y a là une accumulation de détails pittoresques qui font de cette pièce quelque chose de comparable aux Estampes d'Abraham Bosse et aux tableaux des peintres hollandais. Les personnages sont d'abord Harpagon, bourgeois, qui appartient peut-être à une famille de robe, comme celle du président Tardieu, ce lieutenant de police, dont l'avarice était proverbiale, et que Boileau a flétri dans une de ses satires ; puis, son fils, ce jeune homme si habile et si vif, soumis en apparence, mais toujours prêt à se révolter ; sa fille, toute grondante d'une colère contenue et disposée à suivre l'exemple de son frère : au second plan, Frosine, l'entremetteuse, personnage qui reviendra souvent dans le théâtre français et que Molière a dessiné avec une netteté de traits qui prouve une connaissance exacte de ces bas-fonds de la société. Ajoutons encore, pour compléter le tableau, le carrosse que l'on va nettoyer, la foire de Saint-Germain ou de Saint-Laurent, où l'on doit aller se promener.

Ces personnages s'agitent au milieu d'un drame de famille, qui rattache cette pièce à la grande poétique de Molière. Dans *Tartuffe*, dans le *Malade imaginaire*, dans le *Bourgeois gentilhomme*, notre grand comique a voulu

montrer quels désordres risque de produire dans la famille un vice dominant chez le chef qui la gouverne. Orgon est égaré par la fausse dévotion. Orgon est terrorisé par la peur de la mort. M. Jourdain est rongé par une sotte vanité. Ces vices ont pour effet de troubler la vie normale de ceux qui les entourent. Les enfants se révoltent ; la femme se défend, ou bien, comme Elvire, elle s'engage dans une aventure d'où elle sort parce qu'elle est honnête, mais non sans jouer gros jeu. Dès le début de l'*Avare*, nous sentons cette action dissolvante du vice, lorsque Cléante dit à Élise :

« Ah ! ma sœur, mon chagrin est plus grand qu'on ne peut croire. Car, enfin, peut-on voir rien de plus cruel que cette rigoureuse épargne qu'on exerce sur nous, que cette sécheresse étrange où l'on nous fait languir ? Hé ! que nous servira d'avoir du bien s'il ne nous vient que dans le temps que nous ne serons plus dans le bel âge d'en jouir, et si, pour m'entretenir moi-même, il faut que maintenant je m'engage de tous côtés ; si je suis réduit avec vous à chercher tous les jours le secours des marchands, pour avoir moyen de porter des habits raisonnables ? J'ai voulu vous parler pour m'aider à sonder mon père sur les sentiments où je suis, et, si je l'y trouvais contraire, j'ai résolu d'aller en d'autres lieux, avec cette aimable personne (c'est Marianne qu'il veut épouser), jouir de la fortune que le ciel voudra nous offrir. Je fais chercher partout, pour ce dessein, de l'argent à emprunter ; et si vos affaires, ma sœur, sont semblables aux miennes, et qu'il faille que notre père

s'oppose à nos désirs, nous le quitterons là, tous deux, et nous nous affranchirons de cette tyrannie où nous tient depuis si longtemps son avarice insupportable ».

Élise répond : « Il est bien vrai que, tous les jours, il nous donne de plus en plus sujet de regretter la mort de notre mère »

Le résultat, Messieurs, c'est que voilà deux enfants qui conspirent contre leur père, et lorsque la révolte du fils et l'égoïsme du père sont en présence, l'injure est sur le point de partir de la bouche du fils pour frapper le front du père. Ils ont tous deux tort : c'est le fils qui emprunte une somme d'argent, c'est le père qui est l'usurier déguisé. C'est le fils qui espère et escompte la mort de son père, c'est le père qui lance sa malédiction à son fils, et celui-ci répond : « Je n'ai que faire de vos dons ». Et nous rions en face de cette dissolution d'une famille honnête. C'est ce qu'avec son sens dramatique Molière s'est efforcé de rendre : le triple vice de l'avarice, de l'égoïsme et la passion amoureuse.

Molière se défend d'avoir écarté la paternité de l'insulte filiale, il prétend n'avoir montré que la paternité déchéante. Nous ne lui en voudrons pas plus que d'avoir inventé un dénouement postiche. L'*Avare*, malgré tout, nous l'avons dit, est un chef-d'œuvre, grâce aux traits de caractères et aux mots de nature qui y abondent. De plus, cette pièce ouvre à la comédie future une grande voie et l'achemine vers le drame, tel que l'ont conçu MM. Emile Augier et A. Dumas fils. Diderot et Beaumarchais, qui avaient fait une tentative analogue

au XVIIIe siècle, avaient échoué. C'était à notre temps qu'il était réservé de créer un genre nouveau, caractérisé par une observation profonde, où le rire n'éclate que de loin en loin. Ni le *Demi-Monde*, ni *Maître Guérin*, ni *Le Gendre de M. Poirier* ne sont des pièces gaies : elles descendent en ligne directe de l'*Avare*.

Nous devons encore à Molière d'avoir écrit l'*Avare* parce qu'il pose cette question de l'argent, à laquelle nul auteur ne peut désormais se soustraire. L'argent devient une puissance dramatique. Déjà, dans le *Jeu de l'Amour et du Hasard* et dans les *Fausses Confidences*, de Marivaux, on nous invite à ne pas tenir compte de l'inégalité des fortunes. Avec le théâtre d'Émile Augier, les *Lionnes pauvres*, *Maître Guérin*, nous sommes en présence du problème. M. A. Dumas parle aussi de l'argent avec tout le sérieux qu'il mérite, si l'on songe à la place qu'il occupe de nos jours dans la vie.

Il est enfin un dernier mérite, dû à Molière, c'est d'avoir égayé un sujet triste, et selon le mot de Beaumarchais : « Il nous a permis de rire de ces choses-là, pour ne pas être obligés d'en pleurer ».

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. FRANCISQUE SARCEY

LE 12 JANVIER 1893, AVANT LA REPRÉSENTATION

D'HORACE

TRAGÉDIE EN CINQ ACTES

DE

CORNEILLE

HORACE

Mesdames, Messieurs,

Comme je crois avoir eu l'honneur de vous le dire à ma précédente conférence, je ne tâche de voir dans la pièce que j'étudie devant vous, que la pièce elle-même, et j'analyse en homme de théâtre une œuvre de théâtre. C'est un point de vue plus étroit que les autres peut-être, mais qui peut avoir encore son intérêt. En un mot, je m'efforce de faire disparaître les couches successives que deux siècles de commentaires ont étendues sur les vieilles œuvres, et de leur rendre, pour ainsi dire, leur jeunesse primitive, ou du moins, de vous transmettre les sensations qu'ont dû éprouver les hommes d'autrefois. C'est ainsi que j'ai fait pour le *Cid*, et c'est ce que je vais tâcher de faire aujourd'hui à propos d'*Horace*.

Vous savez, Mesdames et Messieurs, que le sujet d'*Horace* a été emprunté à une légende des temps anciens. Cette légende est la plus simple du monde ; je

vous la résumerai en deux mots, parce qu'elle est le *substratum* de la pièce de Corneille. Albe et Rome sont en guerre pour la prééminence ; une bataille est imminente entre les armées des deux pays. Mais les deux partis croient que la victoire peut être acquise à moins de sang. Chacun d'eux choisit donc trois combattants : les trois Horaces combattant pour Rome, et les trois Curiaces pour Albe. Comme vous le savez, au premier engagement, deux des Horaces sont tués, les trois Albains sont blessés, mais semblent tout près d'être vainqueurs, le troisième Horace fait semblant de fuir, soudain il se retourne vers chacun des trois Curiaces, qui se présentent, et les tue successivement. Il rentre chez lui vainqueur, couvert des dépouilles de ses adversaires, comme c'était l'usage ; sur son chemin, il rencontre sa sœur, fiancée à l'un des Curiaces ; celle-ci voit le baudrier de son amant dans les mains de son frère ; elle comprend son malheur et elle fond en larmes, puis elle apostrophe Horace, pousse des cris de haine contre Rome, à ce point que son frère, exaspéré par ses ressentiments, se jette sur elle, l'épée à la main et la tue.

Voilà le sujet : c'est un fait divers, et pas autre chose. Eh bien ! Mesdames et Messieurs, toutes les fois qu'un homme de théâtre prend pour sujet un fait divers, il est absolument commandé par le dénoument. Il ne peut pas l'emprunter sans emprunter en même temps le dénouement qui le couronne. Or, le dénouement ici, c'est cet acte absurde, invraisemblable d'un frère qui tue sa sœur. Horace rencontre sa sœur qui se désole sur le sort de

son fiancé, ce qui est fort naturel ; parce qu'elle déplore son malheur et qu'elle lui reproche cette mort, il la tue brutalement. C'est une action absolument insupportable. Or, dès l'instant qu'un homme de théâtre accepte la légende pour *substratum* de son drame, il lui reste à la rendre vraisemblable. Or, vous savez, Mesdames et Messieurs, qu'il n'y a rien au monde de plus difficile que de rendre vraisemblable la vérité. Dans certaines nouvelles pièces, on offre de ces faits odieux, repoussants, pris dans la réalité, et, quand nous protestons, on nous répond : « Mais, puisque c'est vrai ! ». C'est vrai ! mais assurément non, ça ne l'est pas ! C'est vrai dans la vie réelle, parce qu'il y a un certain nombre de causes inaperçues qui sont la préparation d'un fait, mais ça ne l'est plus sur la scène, où vous êtes obligés de négliger ces causes. Eh bien le théâtre ne veut que du vraisemblable. Quand on veut aboutir à un fait, il faut mettre les auditeurs dans une disposition d'esprit telle qu'au moment même où le fait se produit, ils puissent se dire : « Eh bien ! non, il ne pouvait pas en être autrement ». C'est toujours une œuvre de logique que construit un homme de théâtre. Et, remarquez, il ne le fait pas tout comme je vais le faire. Cette logique inexorable, inflexible que je vais développer devant vous, c'est affaire d'analyse. Les grands inventeurs ne procèdent pas ainsi. Le génie trouve tout par intuition. Consultez les préfaces de Corneille : il semble ne point se douter de ce qu'il a fait. Je me rapelle qu'un matin, je discutais avec Dumas sur une pièce, et il me disait : « Je sais pourtant mieux

que vous ce que j'ai voulu faire ! ». Et je lui répondais : « Mais non, ce n'est pas du tout exact ; moi, critique, je juge mieux que vous votre œuvre ; vous n'êtes qu'un simple homme de génie ; vous ne savez pas ce que vous faites ». Si un savant demandait à un arbre comment il puise sa sève avec ses racines, comment ensuite cette sève monte jusque dans ses branches, comment elle s'épanouit en bourgeons et en fleurs, si l'arbre avait la parole, il répondrait qu'il n'en sait rien et qu'il n'en peut rien dire. Eh bien ! le génie n'en sait pas davantage. Lisez ce qu'a écrit Corneille : c'est très amusant ; il faut le lire, mais il ne faut pas en tenir compte ; ce n'est pas du tout cela qu'il a fait. Il s'est efforcé de rendre le fait divers, qu'il traitait, possible et vraisemblable, en en disposant convenablement tous les mobiles.

Mesdames et Messieurs, il y a plusieurs sortes de mobiles au théâtre ; on en compte quatre : le premier, c'est l'état social, c'est tout l'ensemble des préjugés qui régnaient, au moment où vivaient les personnages que le poète a mis en scène. Il est bien évident. par exemple, pour nous en tenir à la pièce d'*Horace*, que si les personnages de Corneille avaient vécu dans un temps où les mœurs fussent très douces, où le patriotisme fût une élégance, et non pas une violente passion, l'accident qui constitue le dénouement n'aurait pas eu lieu. Une autre mobile, c'est les caractères. Chaque caractère doit être façonné, de telle sorte qu'il pousse l'action vers son but précis et prévu. Il est certain que si

Camille avait été une jeune fille très calme et très douce, qui se contentât de verser de bonnes larmes en restant paisiblement chez elle, elle n'aurait pas été tuée. De même, si Horace avait été un jeune homme chevaleresque, ayant le respect de la femme, il n'aurait pas assassiné sa sœur. Il y a ensuite des passions. A les moments déterminés, la femme ou l'homme ont des mouvements d'âme, qui les portent violemment à de certaines résolutions excessives. Puis il y a des évènements. Il y a de ces circonstances qui pèsent sur les déterminations humaines et qui nous incitent à certains actes. Toutes les fois que vous avez fait une sottise, si vous vous rémémorez les évènements à travers lesquels vous avez dû passer pour en arriver jusque-là, vous ne manquez jamais de vous dire : si telle chose n'avait pas eu lieu, je n'aurais point agi ainsi. En effet, il y a toujours des circonstances qui pèsent sur nos actions et qui sont toujours en quelque mesure, déterminantes de notre conduite. A cette division, Mesdames et Messieurs, répond d'ailleurs la division de la comédie en comédie de mœurs, comédie de caractères, comédie de genre du drame et vaudeville. Nous allons vous montrer comment toutes ces causes, tous ces mobiles agissent simultanément pour pousser l'action qu'a choisie Corneille, du point fixé par l'histoire, jusqu'au dénouement marqué par elle. Vous aurez le plaisir de voir le dénouement se dessiner peu à peu à vos yeux, et devenir tellement inévitable que, la pièce finie, vous vous direz : il ne pouvait pas en être

autrement. C'est en cela que consiste la beauté principale d'*Horace*, qui, d'ailleurs, en compte bien d'autres.

*
* *

Dès le premier acte, nous assistons à l'entretien de Julie et de Sabine. Il n'est question entre elles que de patriotisme. Il semble que cette maison d'Horace soit imprégnée violemment de patriotisme : on y respire l'amour de Rome, le sentiment de sa grandeur future. Sabine, la femme d'Horace, s'écrie tout d'abord :

> Albe, où j'ai commencé de respirer le jour,
> Albe, mon cher pays, et mon premier amour.

Elle aime Albe, mais elle a été tellement habituée à entendre parler de Rome par son époux Horace, qu'elle ajoute :

> Je suis Romaine, hélas ! puisqu'Horace est Romain.
> J'en ai reçu le titre en recevant sa main.

Et la voilà qui fait l'éloge de Rome, qui répète ces louanges que vous entendrez tout le long de la pièce. Voilà une femme qui pourtant n'est pas Romaine, mais dont les sentiments ont été modifiés dans le milieu où elle vit. (On parle beaucoup de milieu aujourd'hui, mais personne n'a inventé cela, on le connait depuis

qu'il y a des pièces), Sabine a donc revêtu en quelque sorte toutes les manières de sentir de son milieu. C'est une honnête femme, qui aime son mari, mais elle est calme de cœur, sait dire avec beaucoup de bon sens : « Mon Dieu ! Albe et Rome sont en guerre. Eh bien ! quelle que soit l'issue de la lutte, je garde

Mes larmes aux vaincus et ma haine aux vainqueurs.

Elle prendra les évènements comme ils tourneront.

A côté d'elle, il y a sa belle-sœur Camille, la sœur d'Horace, fiancée à un Albain. Certes, ce n'est pas une jeune femme paisible. Vous écouterez avec beaucoup de soin les premières scènes qui paraissent un peu longues, parce que ce sont des scènes d'exposition, et vous apprendrez que si le cœur de Sabine est tranquille,

Le sien irrésolu, le sien tout incertain,
De la moindre mêlée appréhendait l'orage.

Julie nous fait un portrait de cette jeune fille, qui est toujours dans les extrêmes, qui se désole à propos de rien, on ne sait pourquoi ; c'est une déséquilibrée, une femme nerveuse, ce que les anciens appelaient *impotens sui*. *Impotentia* ne veut pas dire autre chose que nervosité. C'est une de ces personnes qui se laissent emporter à tous les vents de la passion et qui désolent et leurs maris et leurs pères les crises de leurs passions. Personne pourtant ne s'en était douté avant Mlle Rachel. C'est signalé dans Corneille autant que cela peut l'être,

seulement cela n'avait pas été dit. Or, les grands comédiens ont cela pour eux : il nous donnent une analyse merveilleuse des pièces qu'ils interprètent, parce qu'ils ne se doutent pas de ce qu'ils font.

Un fait : c'est Mlle Sarah Bernhardt qui m'a révélé Andromaque. Certes, c'est une comédienne qui obéit bien à un instinct. Elle s'est dit : « Je suis Andromaque, captive chez Pyrrhus, qui veut m'avoir pour femme ? Or, je ne veux pas de lui pour époux ; je ne puis m'en défendre que d'une façon : en lui promettant sans jamais lui accorder. » Nous n'avions jamais vu dans l'Andromaque qu'une veuve éplorée aux long habits de deuil, et repoussant Pyrrhus parce qu'elle gardait sa foi à Hector. Nous ne songions point à la coquette que Mlle Sarah Bernhardt nous a montrée, et elle a été dans la vérité ; et toutes les fois qu'un grand artiste a mis quelque chose dans une pièce, c'est devenu traditionnel. Voilà pourquoi les œuvres classiques restent si prodigieusement belles.

Lorsque Mlle Rachel a étudié le rôle de Camille, elle s'imaginait que c'était la Romaine orgueilleuse, violente, mais qui ne démordait jamais de ses premiers sentiments. Et la preuve, c'est que Charles Maurice (un bien vilain homme qui a vendu sa plume en tous temps, mais un critique très fin ; — j'ai lu son feuilleton sur Horace) disait : « Elle nous a beaucoup étonné : elle est arrivée sur la scène ; nous avons vu une jeune fille nerveuse, déséquilibrée ; elle n'y a rien compris absolument. »

Eh bien, c'est lui qui n'y avait rien compris : Mlle Ra-

chel, avec ses gestes saccadés et brusques, était dans son rôle merveilleusement.

Camille est donc une femme nerveuse, détraquée, capable de toutes les folies et de toutes les extravagances, quand elle y est poussée par la passion. Or, cette passion est des plus violentes. Elle ne connaît qu'une chose : Rome n'est rien pour elle ; elle est fiancée à son Albain, elle le désire, elle ne songe qu'à lui et tout le reste lui est indifférent. Elle passe par tous les sentiments les plus contraires d'une minute à l'autre, et sans raison à contre-sens. La guerre est déclarée. Elle est tout à fait exubérante de gaieté. Pourquoi ? Parce que dans son affollement elle a été consulter l'oracle qui a répondu : Albe et Rome vont faire la paix,

> Et tu seras unie avec ton Curiace,
> Sans qu'aucun mauvais sort t'en sépare jamais.

Elle est ivre de joie. Elle voit tout en rose. La nuit suivante elle a un songe :

> J'ai vu du sang, des morts, et n'ai rien vu de suite.

La voilà reprise par ses perplexités, aussi chagrine, aussi pleurante que la veille elle était joyeuse.

Camille est donc une femme absolument nerveuse, et j'insiste sur ce point, parce que s'il n'en était pas ainsi il n'y aurait plus de pièce.

En effet : Comme elle exhale son trouble avec Julie, Curiace survient. Comment n'est-il pas dans l'armée en-

nemie, puisqu'il y a la guerre? Pourquoi en est-il parti? Bien qu'il soit le fiancé de Camille, sa place est dans les rangs des Albains. Camille ne songe pas un instant à lui reprocher cette apparence de désertion. Bien au contraire, elle l'accueille avec passion. Cependant Curiace lui apprend que s'il a quitté l'armée, c'est que la paix est faite. Et c'est alors qu'il raconte comment le dictateur s'est avancé entre les deux armées prêtes à en venir aux mains, comment il a été convenu du choix de trois champions pris dans chacun des deux partis, et en attendant le combat, Albe va dans Rome et Rome dans Albe.

On s'étonne comment les mains, de sang avides,
Volaient, sans y penser, à tant de parricides.

Chacun va renouer avec ses vieux amis, et c'est ainsi que l'Albain Curiace a pu venir voir sa fiancée dans Rome.

Dans ma dernière conférence, je vous disais combien Corneille avait bien fait de substituer souvent le récit à l'action.

Le procédé est le même ici, et nous le préférons à la mise en scène des deux armées prêtes à combattre et au discours du dictateur, et à l'encombrement général, ce fameux récit, admirable d'un bout à l'autre:

L'aurait-on jamais cru ? Déjà les deux armées,
D'une égale chaleur au combat animées,
Se menaçaient des yeux, et marchant fièrement,
N'attendaient, pour donner, que le commandement.

Quels beaux vers ! Ainsi donc tout est à la paix.

Au second acte, naturellement, on vient de choisir les trois Horaces. Mais on ne sait pas encore qui sera choisi parmi les Albains. Horace — car il n'y en a qu'un (c'est une des nécessités de la tragédie telle que l'ont conçue Corneille et Racine) — s'entretient avec Curiace, qui lui fait compliment d'avoir mérité un si grand honneur. L'autre exulte, mais il cache sa vanité sous des dehors de modestie :

Loin de trembler pour Albe il vous faut plaindre Rome,
Voyant ceux qu'elle oublie et les trois qu'elle nomme.
C'est un aveuglement pour elle bien fatal,
D'avoir tant à choisir et de choisir si mal.

Au fond, il est dans dans le ravissement, et c'est tout naturel, ayant été choisi pour être le champion d'une si grande cause. Arrive un messager qui apporte la nouvelle des trois guerriers qu'Albe a nommés : ce sont les trois Curiaces. C'est un des plus beaux coups de théâtre qu'il y ait dans la tragédie. Naturellement Curiace est au désespoir et Horace au comble de la joie. Je n'ai pas besoin de vous analyser cette scène, vous la connaissez. Ils discutent tous deux sur cette situation terrible, et leur raisonnement se termine par ces deux beaux vers :

Albe vous a nommé, je ne vous connais plus.
— Je vous connais encore, et c'est ce qui me tue.

D'un côté, c'est le patriotisme éclairé d'un honnête homme qui déclare avec douleur : « Je ne puis pas faire

autrement, je suis obligé de me battre contre vous, je me battrai. » De l'autre côté, c'est un patriotisme d'une brutalité sans exemple, d'une violence inouïe. Ce patriotisme est augmenté encore par toute la sauvagerie d'une âme qui ne connaît qu'une idée, qui n'a jamais vécu dans d'autres sentiments. Horace est une brute héroïque, pas autre chose, et Corneille l'a signalé dans des traits tout à fait éclatants. Du reste, il faut qu'Horace soit ainsi ; car il doit accomplir au dénouement l'acte le plus violent et le plus féroce qu'on puisse imaginer. De plus, c'est un orgueilleux ; son ambition est extrême d'avoir été choisi pour le champion de Rome, et quand on lui dit qu'il aura à combattre contre le frère de sa femme, il n'en est que plus enchanté. « Eh bien ! la gloire en sera encore plus grande. Nos noms ne peuvent plus périr. » Sa vanité redouble encore et s'ajoute à son patriotisme, qu'il exaspère. Cette scène est absolument nécessaire pour préparer ce qui va suivre.

Ainsi nous avons d'un côté : Camille passionnée, d'une passion violente, exaltée ; de l'autre : Horace, brutal, orgueilleux. Il se rencontreront à un certain moment, et la pièce, au fur et à mesure qu'elle continue, marque les étapes qui vont provoquer le dénouement.

Camille est désolée du choix des Albains, et elle supplie Curiace de fuir tout combat.

Survient Sabine suivie d'Horace, auprès duquel elle a fait les mêmes efforts (Ce rôle est assez ingrat de nos jours ; il fut plus glorieux autrefois.) Néanmoins, son caractère est absolument saugrenu et incompréhensible.

Elle dit à Horace et à Curiace : « Vous devez vous battre et vous n'êtes point ennemis légitimes. Eh bien ! le moyen de tout concilier : Je vous défends d'être ennemis :

Qu'un de vous deux me tue, et que l'autre me venge !

Ce sont des préciosités de sentiments violents, cela nous laisse froids ; on aimait çà du temps de l'Hôtel de Rambouillet. Or, toutes les fois qu'une scène n'aboutit pas, elle n'intéresse pas. Ici la scène tourne sur elle-même : quand elle est finie elle recommence, et plus la scène se prolonge, plus l'agacement du public augmente. Heureusement, Mesdames et Messieurs, que le vieil Horace apparaît. Voilà le beau rôle. Avez-vous remarqué dans la pièce, telle que je viens de l'analyser, qu'il y a toutes les variétés de patriotisme possibles. D'abord, à la limite extrême, est Camille, qui n'en a pas du tout ; la patrie, pour Camille, c'est son fiancé et pas autre chose. Sabine, c'est l'amour paisible et réfléchi d'une patrie d'adoption ; puis vient l'Albain qui aime fermement, dignement sa patrie, comme un chevalier français pourrait le faire. Horace, violent, impétueux, absurde, farouche. Enfin au milieu de tous est le vieil Horace. Il est bien probable que dans sa jeunesse il a été quelque chose comme son fils, aussi intransigeant et aussi brutal ; mais la vieillesse a mouillé son patriotisme. Certes, l'amour de Rome, il l'a eu au cœur profondément imprimé ; il rappelle à chaque instant les présages de sa grandeur. Mais il est âgé, il a appris la bonté

en même temps qu'il est devenu vieux, et alors il s'est attendri. Dès son entrée, la scène se rélève :

Qu'est ceci, mes enfants ? Ecoutez-vous vos flammes,
Et perdez-vous encor le temps avec des femmes ?

Puis il adresse quelques conseils à ces deux jeunes hommes ; il leur donne en quelque sorte sa bénédiction :

Ah ! n'attendrissez point ici mes sentiments ;
Pour vous encourager ma voix manque de termes,
Mon cœur ne forme point de pensers assez fermes ;
Moi-même en cet adieu j'ai les larmes aux yeux.
Faites votre devoir et laissez faire aux dieux.

Rien de plus beau que cela, parce que voilà le vrai patriotisme, tendre, raisonné, mouillé. Il est tout aussi patriote que son fils, ce vieillard ; il a vraiment les sentiments d'un homme ; aussi nous touche-t-il davantage. C'est la fin du second acte.

***

Il semblait bien difficile de tirer autre chose que cela du sujet. Que reste-t-il ? la bataille. Eh bien ! Corneille a trouvé deux moments dans cette bataille, et on lui en a fait de grands éloges. Certes, c'est une trouvaille de génie. C'est un grand mérite, le mérite de tous ceux

qui en fait de théâtre savent ordonner les évènements les uns à côté des autres, de manière à ménager des temps d'arrêt et des reprises. Cela ne vaut pas un beau caractère, même un beau vers ; mais enfin faut-il le trouver. Nous devons donc louer cette trouvaille ; le XVIIIe siècle s'y est épuisé ; cela prouve assurément que Corneille avait le sens du théâtre. Mais il avait tant d'autres qualités, que celle-là disparaît un peu.

Au troisième acte, Sabine se lamente lorsqu'on vient lui apprendre que les trois Horaces ne se battent pas contre les trois Curiaces. Aussitôt qu'ils ont paru dans l'arène, on s'est ému de voir de si proches parents lever le fer les uns contre les autres, on n'a point voulu qu'ils en viennent aux mains, on les a séparés, le roi a décidé qu'il y avait lieu de consulter les dieux. Voilà un premier temps d'arrêt.

On communique cette nouvelle à Camille, qui doute d'un résultat heureux, et Sabine et Camille cherchent à se persuader quelle est la plus malheureuse des deux.

Soudain survient le vieil Horace. Il est inquiet, nerveux ; il se promène de chambre en chambre, et les seules personnes auxquelles il ne devrait point parler de la réponse des dieux, c'est aux jeunes femmes ; c'est leur mettre la mort dans l'âme.

Cependant il leur dit :

> Je viens vous apporter de fâcheuses nouvelles,
> Vos frères sont aux mains.

(Ces vers sont généralement mal rendus, même au

Théâtre-Français. Le vieil Horace arrive majestueux, et prononce ces mots d'une voix calme. Or, il est anxieux, et c'est avec anxiété qu'il doit apprendre à ses filles la terrible nouvelle.)

Tandis que les pauvres jeunes femmes se lamentent davantage, Julie survient ; elle n'a vu que la première phase du combat, jusqu'au moment où les deux Horaces sont morts, et que le troisième a pris la fuite.

Cette vue l'a terrifiée, et elle n'a point voulu en voir davantage.

Accablée, elle aborde le vieil Horace ;

Rome est sujette d'Albe, et vos fils sont défaits ;
Des trois les deux sont morts son époux seul vous reste.

Alors cette scène merveilleuse, de la fureur de ce vieillard qui éclate dans ces vers admirable :

Pleurez le déshonneur de toute notre race,
Et l'opprobre éternel qu'il laisse au nom d'Horace...

et il exhale son patriotisme désolé, en jurant de punir le traître de sa propre main. Et il sort dans cet état d'âme, violent, emporté.

Au quatrième acte, le malheureux père continue à faire éclater ses ressentiments contre son fils. Quand l'envoyé du roi arrive pour le complimenter, il ne comprend pas : « Comment ? vous ne complimentez, moi ? Quelle gloire ? Vous ne savez donc pas ? Ignorez-vous encore la moitié de l'histoire ? »

Et il apprend comment son fils Horace n'a fui que

pour mieux combattre ; comment il s'est retourné et a tué successivement les trois Albains. Il y a alors dans la bouche du vieillard un mot qui est admirable :

..... Quoi ! Rome donc triomphe!

A ce cri, Camille s'évanouit.

On raconte que Mlle Rachel, arrivée à ce moment de son rôle, vit dans la coulisse un employé qui venait de se blesser ; le sang coulait. A cette vue du sang, Mlle Rachel eut une faiblesse, et s'évanouit véritablement. Dans la suite elle racontait : « Si je m'évanouis réellement à la vue d'une blessure que s'est faite une personne qui m'est tout à fait étrangère, que sera-ce à la nouvelle de la mort de celui que j'adore ? Autant Camille adore son Curiace !... » Et Mlle Rachel, lorsqu'elle reprit le rôle plus tard, fut incomparable. Elle tombait inanimée sur la scène, et l'émotion était profonde dans le public.

Aujourd'hui, l'actrice se laisse majestueusement choir dans un fauteuil...

Le vieil Horace alors s'efforce de consoler sa fille et sa bru : « Rome triomphe ! c'est assez pour nous. Il ne faut point regretter un fiancé : notre maison est si glorieuse ! »

Camille, demeurée seule, pleure sur son malheur, et bientôt, en arrive au dernier paroxysme de la fureur, précisément parce qu'elle se rappelle toutes les circonstances qui ont nourri sa douleur.

A cet instant, grâce au génie de Corneille, survient cette brute, ce violent, ce grossier, ce vaniteux personnage d'Horace :

« Ma sœur, voici le bras qui venge nos deux frères ;

« Regardez mes trophées,

« Qu'ils soient dorénavant ton unique entretien. »

Voilà des passions d'une violence extraordinaire, que le hasard ou le talent du poète met en présence dans un moment si particulier. Elle lui répond ;

Recevez donc mes pleurs ; c'est ce que je lui dois

C'est très naturel. Puis, dans les sanglots, elle répond à peine par monosyllabes, les yeux fixés à terre, et Horace ajoute :

Et songe à préférer au souvenir d'un homme
Ce que doit ta naissance aux intérêts de Rome.

Or, depuis le commencement du premier acte, on ne cesse de répéter à la malheureuse fiancée ce mot : « Rome ! Rome ! Rome ! » Son père ne lui a-t-il pas dit :

Rome triomphe d'Albe, et c'est assez pour nous.

Elle n'a rien osé répondre, mais à son frère c'est tout autre chose ! Aussi éclate-t-elle de colère et s'écrie-t-elle dans sa douleur trop contenue :

Rome, l'unique objet de mon ressentiment !...

et sa violence est inouïe. C'est ce qu'on appelle *les Imprécations de Camille,* un morceau de rhétorique. Elle continue :

> Puissé-je.....
> Voir le dernier Romain à son dernier soupir,
> Moi seule en être cause, et mourir de plaisir.

Nous sommes arrivés ainsi, d'étape en étape, à un point où il n'y a plus autre chose à faire pour ce brutal d'Horace que de s'élancer sur sa sœur et de la tuer. Nous avons vu deux nuages charger d'électricité contraire, monter peu à peu, en venir à un point déterminé pour se rencontrer ; l'éclair a jailli, le tonnerre a éclaté, et la pièce est finie.

Non, elle n'est pas finie : il y a encore un cinquième acte, puisque nous ne sommes qu'au quatrième. Pendant longtemps, on a supprimé ce cinquième acte, puis on l'a rétabli par respect pour Corneille, et parce qu'il y a là une centaine de vers, qui sont des plus beaux dans la bouche du vieil Horace. Il y en a aussi quelques-uns qui sont très curieux. Dans cette pièce Corneille a fait amende honorable au ministre Richelieu. Remarquez que s'il n'en était pas ainsi, on ne s'expliquerait pas son silence de quatre années ; car le *Cid* est de 1636 et *Horace*, qui l'a suivi, de 1640 ; il serait donc resté tout ce laps de temps sans rien faire ; notez d'ailleurs qu'en 1650 il a donné trois autres pièces : *Cinna*, *Polyeucte* et *le Menteur*. Il a dédié *Horace* au ministre, en disant que c'était de la condition d'un poète de recevoir l'approbation du

monde, mais qu'il lui fallait aussi l'approbation des hommes distingués, des honnêtes gens, et la sienne. C'est ce que développe le vieil Horace, en s'adressant à son fils : Tu sais, pour des actions honorables comme celle-ci.

C'est aux rois, c'est aux grands, c'est aux esprits bien faits,
A voir la vertu pleine en ses moindres effets.

Tu avais pour toi le peuple, mais cela ne compte pas.

Ce bon Corneille se trompait ici. C'est justement le gros public qui sent le mieux la tragédie d'*Horace*. On la joue souvent. Les jours de représentation gratuite, cette pièce obtient un immense succès.

C'est qu'en effet Corneille a eu le mérite de mettre en belles formules le sentiment du patriotisme. C'est un sentiment vague, flottant. Corneille l'a fortement saisi et réduit en formules. Pour chacune des circonstances où il peut se présenter, il a trouvé un mot superbe :

Il est de tout son sang comptable à sa patrie !

Ces vers là restent comme des aigrettes lumineuse dans la pièce de Corneille, et toutes les fois que les évènements nous amènent à parler de patriotisme, un vers de Corneille se présente à la mémoire et donne à nos paroles la forme et l'éclat du panache. Et c'est le panache, vous le savez, Mesdames et Messieurs, qui mène toujours à la victoire.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. FRANCISQUE SARCEY

LE 26 JANVIER 1893, AVANT LA REPRÉSENTATION

DE

CINNA

TRAGÉDIE EN CINQ ACTES

DE

CORNEILLE

CINNA

Mesdames, Messieurs,

Pour la première fois, vous me voyez peut-être embarrassé et tremblant devant vous. C'est ce que je vais vous parler de *Cinna*, et de toutes les pièces de Corneille, c'est celle sur laquelle j'ai le plus de doutes et pour laquelle j'ai le moins de sympathie. Depuis vingt-cinq ans que j'écris et que je parle de théâtre, il n'est pas une pièce classique à laquelle je n'ai consacré une conférence; je n'ai jamais osé en faire une sur *Cinna*. La raison en est bien simple : n'ayant que des choses désagréables à dire de la pièce, j'ai pensé jusqu'ici qu'il valait mieux me taire. Mais *Cinna*, Mesdames et Messieurs, est dans la série des conférences que je dois vous faire; je ne pouvais passer en revue avec vous les chefs-d'œuvre de Corneille en l'omettant. Cette tragédie est jugée par tous comme une des plus belles du poète. Je me suis donc plongé dans la lecture de ceux qui l'admirent, qui lui ont consacrés leurs plus nobles périodes,

leurs plus beaux dithyrambes, et il n'y en a pas un petit nombre. J'ai été véritablement épouvanté de trouver une quantité de gens, évidemment sincères, qui aimaient *Cinna* tout autrement qu'on doit aimer une pièce de théâtre, et, à chaque instant, je me récriais, prétendant qu'ils n'avaient jamais dû voir jouer *Cinna*, la représentation en étant froide et d'un intérêt singulièrement médiocre. Je me suis senti absolument submergé. Je me suis rappelé qu'au temps où j'étais à l'École Normale, on nous avait donné comme sujet d'agrégation les *odes* d'*Horace* à préparer. Nous nous étions attelés quatre ou cinq à la besogne : il y avait Albert, About et un ou deux autres camarades ; chacun de nous devait lire une *ode* pendant qu'un autre en lisait les commentaires. A la seconde, nous nous sommes aperçus, que sur chaque vers il y avait une dizaine de sens, sur chaque mot, une variante proposée. Furieux, nous avons jeté toute cette paperasserie et nous nous sommes dit : « Si nous lisions cela pour notre plaisir ». J'ai fait de même l'autre jour. Je me suis mis en présence de l'œuvre et je vais vous faire savoir très nettement ce que j'en pense. Vous me pardonnerez donc, Mesdames et Messieurs, si je ne suis pas tout-à-fait de votre avis, ni tout-à-fait de celui de ceux qui m'ont précédé.

***

Je vous ai dit, dans ma dernière conférence, que lors-

qu'un poète empruntait à l'histoire un sujet de tragédie, le dénouement lui était imposé tel quel par l'histoire même. Dans *Horace*, le coup d'épée de Horace était rapporté par le récit de l'historien latin. Je vous ai montré comment, à travers beaucoup de gaucherie et de maladresse, car Corneille n'a jamais su très bien son métier, nous étions entraînés du point de départ jusqu'au dénouement avec une force irrésistible. *Cinna* n'est pas autre chose qu'un fait divers. Corneille le résume en trois lignes : Cinna conspire, la conspiration est découverte, l'empereur Auguste pardonne. Le pardon d'Auguste est donc absolument obligé ; c'est vers lui que doivent tendre toutes les scènes de la tragédie ; c'est vers lui que nous devons être poussés. par un mouvement lent, si vous voulez, mais irrésistible. Il faut qu'étant donnés les évènements, étant donnés aussi le caractère des conspirateurs et le caractère de l'empereur, rien autre chose ne paraisse pouvoir résulter que le pardon d'Auguste. A ce prix seul, la tragédie sera excellente. Si l'auteur n'a pas rempli ce programme, il aura pu faire des morceaux superbes, d'immortelles tirades, mais cette pièce ne sera pas parmi celles que l'on qualifie de chefs-d'œuvre.

Donc, la clémence d'Auguste (c'est d'ailleurs le sujet de la pièce) prime tout ; ce n'est pas seulement un point central, c'est le point terminal vers lequel tout doit converger. Un exemple dans un autre genre de chefs d'œuvre : dans *Hernani*, vous avez un pardon accordé par un chef d'État à des conspirateurs. Mais ce n'est

qu'un ressort. Le sujet d'*Hernani* ce sont les amours de ce brigand et de dona Sol, traversées par la jalousie et les désirs de vengeance de don Ruy Gomez. Et, lorsque Hernani est engagé dans une conspiration contre don Carlos, si le prince pardonne, il y aura une évolution de la pièce ; elle présentera une autre physionomie : ce sera un point central, mais non le point terminal. La chose est d'autant plus vraie qu'une fois le pardon accordé, la pièce continue pour ne s'arrêter qu'à ce dénouement obligé : la mort d'Hernani et de dona Sol, pendant que Ruy Gomez assiste à leur agonie. C'est pourquoi le monologue de Charles-Quint, quoique admirable, est trop long. Si c'était vers lui que convergeât la pièce entière, sa longueur ne nous effraierait pas. Tel qu'il est, il nous paraît disproportionné avec son importance dans le drame.

Dans la pièce de Corneille, nous devons donc nous acheminer vers la clémence d'Auguste. Il faut que nous soyons poussés vers cet acte de clémence par toutes les scènes qui le précéderont. Nous suivrons ces scènes l'une après l'autre, et je vous montrerai, Mesdames et Messieurs, comment Corneille ne nous y conduit pas.

*
* *

Au premier acte, nous nous trouvons en présence d'une femme que l'on ne nous a pas présentée ; nous ne la connaissons pas.

Elle s'exprime ainsi :

Impatients désirs d'une illustre vengeance,
Dont la mort de mon père a formé la naissance
Enfants impétueux de mon ressentiment,
Que ma douleur séduite embrasse aveuglément...

Dans tout ce galimatias, — ce n'est pas autre chose ; je le dis avec tout le respect que je dois à Corneille, — on nous apprend qu'Émilie a eu un père, Toranius (il n'est même pas nommé dans la pièce), qui a été tuteur d'Auguste, qui, au cours de ses proscriptions, l'a fait périr. Elle en a conservé un ressentiment éternel. Tout cela est obscurément marqué dans un monologue difficile à comprendre. Aussi, pendant un siècle on l'a supprimé ; puis Voltaire l'a rétabli, avec raison, parce qu'il se trouve là de très beaux vers. D'ailleurs, il n'y a peut-être pas de drame où l'on rencontre de plus beaux vers que dans celui-ci. Mais vous y trouverez aussi jusqu'à six énormes monologues ; quelques-uns sont assurément admirables, mais il y en a trop.

Nous apprenons ensuite, par Fulvie, une suivante d'Émilie, qu'après la mort de son père, Émilie a été recueillie par Auguste, qu'elle en a reçu les plus grandes marques d'affection et un rang glorieux, mais qu'elle ne songe qu'à une chose : faire assassiner Auguste ! Ce fait mérite d'être mieux expliqué. Auguste a fait tuer son père ; certes, c'est évidemment malheureux, mais pourquoi donc a-t-elle accepté l'hospitalité dans le palais du meurtrier de son père, pourquoi est-

elle la confidente, l'amie intime de sa femme ; de plus, peut-on songer pendant dix ans à préparer la mort d'un homme sous prétexte de liberté de Rome, car nous allons aussi en venir à cela. Or, Émilie vient nous dire simplement : « On a tué mon père, je veux le venger ». Sa confidente lui fait observer : « Mais enfin l'empereur a pour vous toutes les bontés, vous êtes comme sa fille ». — « C'est vrai, mais je n'en ai que plus d'ardeur pour le faire poignarder ; au surplus, je suis une Romaine ; en poignardant Auguste, je rendrai la liberté à mon pays ». Voilà deux ordres de pensées absolument différentes et qui se mêlent dans l'âme d'Émilie, sans que jamais on sache lequel des deux la pousse.

Cinna, qui est neveu de Pompée, est amoureux d'Émilie, il lui a demandé sa main ; elle lui a imposé comme condition de tuer Auguste. C'est très beau, mais j'aimerai infiniment mieux qu'on me parlât du gouvernement d'Auguste, qu'on me montrât comment l'aristocratie, qui avait été dépossédée de ses privilèges, complotait contre lui, qu'on me donnât ce que Corneille a fait dans les *Horaces*, et si merveilleusement dans *Polyeucte*, qu'on me donnât une idée de l'état social au milieu duquel la conspiration de Cinna a évolué. Il n'en est absolument rien. Une femme qui est, comme on a fort bien dit au XVIIe siècle, une adorable furie, nous déclarera donc, durant toute la pièce, qu'elle donnera sa main au meurtrier d'Auguste. Et Cinna lui répondra qu'il est celui-là. Comment se forme la conspiration, nous l'ignorons, et, comme M. Brunetière l'a

très bien montré, les tragédies classiques commencent toujours à un moment où l'évènement touche à son terme. Cependant, nous avons une très belle peinture de l'esprit des conjurés. C'est cette tirade qui compte bien deux cents à trois cent cinquante vers, mais où sont les plus beaux vers qu'on ait jamais entendus. Il y a là un pittoresque merveilleux. Vous vous rappelez, Mesdames et Messieurs, le tableau de la « concorde impie, affreuse, inexorable » qu'on appelle le triumvirat, et les proscriptions, et le mari égorgé dans les bras de sa femme,

> Le fils, tout dégoûtant du meurtre de son père,
> Et, sa tête à la main, demandant son salaire.

On raconte là-dessus des histoires légendaires à la Comédie-Française. Un acteur célèbre, entre le XVIIe et le XVIIIe siècle, dont le nom a sombré, tenait, à cet endroit, un de ses bras derrière son dos, et quand il arrivait à ce vers :

> Et sa tête à la main demandant son salaire.

il élevait son bras au-dessus de sa tête d'une façon terrible. Talma, lui, tenait sa main droite dans son manteau, il la laissait glisser lentement jusqu'à ses genoux, puis l'élevait graduellement, comme s'il ramassait une tête coupée. C'était inexprimable !

Remarquez cependant que tout cela ne nous apprend absolument rien sur Auguste, ou du moins cela ne nous met qu'en défiance contre lui. Je suppose que je n'ai

appris l'histoire de France que par Alexandre Dumas et l'histoire des Romains que dans Corneille, sans doute si un dramaturge vient me faire gagner la victoire de Pharsale sur Pompée, cela me choquera ; mais s'il veut me faire illusion, il est dans son droit parce qu'au théâtre c'est ce que le public croit être la vérité qui est la vérité. Eh bien ! je n'apprends ici qu'une chose : c'est qu'Octave a été un homme absolument abominable, un vainqueur féroce, « noyant Pérouse dans le sang de ses habitants ». A peine Cinna a-t-il achevé son récit que survient un envoyé de l'empereur :

Seigneur, César vous mande, et Maxime avec vous.

Nous restons confondus. Qu'est-ce que Maxime ? On ne nous en a pas encore parlé. Nous ne le connaissons même pas par l'histoire, puisqu'il n'a pas existé. C'est un chef de l'entreprise. Que vient-il faire ici ? Nous n'en savons absolument rien.

Nous passons donc au second acte : Auguste paraît avec Cinna et Maxime. Il les a fait venir pour causer de politique. Mais à quel propos ? Je ne suis pas du tout dans ce mouvement-là. Auguste connaît-il la conspiration ? Quels mobiles l'ont poussé à mander Cinna et Maxime ? Heureusement nous l'allons apprendre. On a beaucoup loué cette scène ; Racine la faisait admirer à son fils. Elle compte des vers merveilleux.

Et monté sur le faîte, il aspire à descendre...

Mais ce n'est pas seulement par les vers qu'elle est

belle, c'est que c'est du théâtre. Nous ne savons jusqu'ici rien d'Auguste, si ce n'est que c'était le dernier des misérables, un homme qui avait commis les atrocités les plus abominables, digne de toutes les vengeances. Or, dès les premiers mots de cet acte, ce n'est point cela du tout. Auguste nous offre la physionomie d'un homme qui a vieilli dans l'exercice du pouvoir, qui est devenu triste, qui a beaucoup réfléchi sur les choses, qui en a vu le néant et la vanité et qui se dit : « On me hait, malgré tout ce que j'ai fait de bien ; je ferai mieux de résilier l'empire ». Et il consulte sur ce point ses deux confidents, Cinna et Maxime. Tout ce commencement est d'une beauté idéale. Cinna lui répond le premier. Que pensez-vous qu'il doive conseiller ? Il conspire à la fois pour délivrer Rome et pour tuer Auguste. Puisqu'Auguste s'offre de lui-même à renoncer à l'empire, Cinna n'aurait, semble-t-il, qu'à l'encourager. Il pourra ensuite le tuer, comme simple particulier. Point du tout : Cinna s'attache à trouver toutes les raisons qui pourront persuader à Auguste de garder l'empire. Messieurs, cette délibération est une des plus belles délibérations politiques. Je m'adresse à ceux d'entre vous qui sont encore très jeunes ; elle est faite comme nous faisions autrefois nos discours latins, comme vous faites vos discours français. Je pourrais vous en donner la matière : *exordietur dicendo ;* vous commencerez ainsi.... Cinna dit d'abord : « Sire, vous avez conquis l'empire, vous n'avez pas le droit de le rendre, car vous feriez croire que vous l'avez conquis

injustement. Gardez-le pour votre gloire. » Ce sont les raisons personnelles. A cela Maxime répond : « Il n'y a aucune honte à rendre ce qu'on a conquis sans crime. Ecoutez votre désir, et vous serez célèbre, moins pour avoir conquis l'empire que pour l'avoir su rendre. » Alors Cinna invoque l'intérêt du pays, et c'est ici que se trouve en vers cette critique du gouvernement populaire qui est si complète que, même encore aujourd'hui, on n'a pu lui découvrir d'autres défauts que ceux que Corneille a signalés. Elle s'achève par ce vers très connu :

Le pire des Etats, c'est l'Etat populaire

Maxime, Messieurs, ne peut rien répondre à cela. Nous passons au troisième point, qui est celui-ci :

Oui, l'Etat populaire est dangereux, mais la politique n'est pas une chose idéale, c'est une chose pratique. Eh bien ! dans la pratique il y a des peuples qui ne peuvent pas admettre autre chose que la république : les Macédoniens aiment le monarchisme, et les Romains ont été si longtemps façonnés à la liberté sous les consuls qu'ils ne peuvent pas admettre autre chose que le consulat. Donc, en principe, mieux vaudrait un despote, mais en pratique, il faut à Rome un gouvernement républicain. Cinna répond : Oui, c'est vrai, vous tenez compte des lieux ; mais il y a aussi à tenir compte des temps dans la pratique. Eh bien ! si pendant très longtemps la république a été nécessaire pour faire le bonheur des Romains, après ces révolutions qui ont bou-

leversé ses mœurs, il faut absolument une main ferme qui contienne l'Etat, et c'est vous, Sire, qui êtes cette main. Arrive alors la péroraison (*perorabis orans*, comme nous disions autrefois). Cinna se jette aux genoux de l'empereur, et le supplie au nom de Rome de garder le pouvoir. L'empereur se lève : « Cette pitié l'emporte... » Il gardera le pouvoir. Vous voyez comme toute cette délibération est admirablement conduite.

Mais vous allez dire peut-être que toutes ces idées-là nous ont été tellement ressassées qu'elles sont devenues banales. Il faut, Messieurs, se reporter à cette époque de Corneille. On aimait alors à parler politique, comme le Français l'a toujours aimé. C'était un charme que d'aller au théâtre ou d'entendre discuter ces graves questions, à savoir si la monarchie vaut mieux que la république, ou si la république est préférable à la monarchie. Une scène comme celle-ci était pour les gens du XVIIe siècle comme un article de journal, et cela vous explique pourquoi cette délibération qui nous paraît maintenant si sévère, d'une beauté un peu âpre, faisait alors tant d'effet. L'effet s'est conservé d'ailleurs pendant très longtemps. Il y a une tradition célèbre à la Comédie-Française. On raconte que, lorsque Talma et Monvel jouaient dans cette pièce, la délibération terminée tout le public se levait et on criait *bis* ! comme pour une *cavatine*. On prétend que les acteurs recommencèrent. Ce qui est certain, c'est qu'en 1848, comme on avait affiché *Cinna*, l'autorité fit défendre la représentation. On ne voulait pas entendre les vingt vers terri-

bles contre le gouvernement populaire. Maintenant, avec la liberté de la presse, comme nous discutons ces questions-là tous les jours, il est difficile qu'elles nous passionnent à la scène.

Auguste a donc décidé qu'il garderait l'empire. Il se retire, et laisse Cinna et Maxime en face l'un de l'autre. Maxime est tout étonné : « Comment ! Auguste veut lui-même rendre à Rome sa liberté, et vous l'en dissuadez ! Quel est votre dessein ? Remarquez qu'après les avoir quittés, l'empereur les a félicités de leur franchise et les a récompensés : il a donné le gouvernement de la Sicile à Maxime, et à Cinna la main d'Emilie. Maxime ajoute à Cinna : Croyez-vous gagner le cœur d'Emilie en retenant au pouvoir celui qui a tué son père ?—Cinna se trouve embarrassé ; car il a dit aux conjurés qu'il conspirait pour la liberté de Rome, et pas du tout, il n'est que le mandataire d'une femme ; il lui est bien difficile d'avouer cela à Maxime. Corneille s'est tiré de la difficulté avec une maladresse merveilleuse : « Vous savez, dit Cinna, nous nous entretenons dans le palais de l'empereur, c'est une imprudence. Eloignons-nous. » Et depuis vingt minutes dans ce même palais, il n'a cessé de faire toutes sortes d'éloges à l'empereur.

Au moins avons-nous dans le second acte une ouverture sur le caractère d'Auguste. Nous nous disons : c'est un homme las du pouvoir, qui aspire à descendre ; peut-être capable à un certain moment de s'élever au-dessus d'un sentiment de vengeance et pardonner à ses assassins. Mais nous ne sommes qu'au second acte. La

clémence d'Auguste ne tiendra jamais qu'un acte et demi : il y aura encore la délibération d'Auguste avec lui-même, et la scène du pardon. Aussi au 4e acte il y aura un vide, dont on n'a pas l'idée. — En effet, Maxime revient de son entretien avec Cinna ; il est accompagné de son confident Euphorbe : Maintenant, lui dit-il, je sais à quoi m'en tenir sur Cinna, il aime Emilie je croyais qu'il travaillait à délivrer Rome, or, il n'est que l'amant d'une femme que j'aime aussi. Que veut dire cela ! Ainsi donc, tout se résume à une banale intrigue d'amour !... Euphorbe répond à Maxime : « Il y a un moyen de concilier les choses : révéler la conspiration à Auguste. » Maxime trouve le fait assez indélicat... mais l'on y réfléchira... et c'est toute la scène.

Sur ces mots Cinna apparaît. Il se repent, à Maxime, d'avoir l'intention d'assassiner Auguste qui au demeurant est le meilleur homme du monde. Il lui donne Emilie, que peut-il souhaiter de plus ? Et il exhale ses remords ! « C'est vrai, répond Maxime, vous avez mal agi », et il s'irrite contre Cinna, qui se défend en vain. Mais ceci ne nous intéresse que très médiocrement. Qu'arrive-t-il ensuite ! Un monologue, c'est le troisième ! Cinna recommence à se débattre : faut-il obéir à mon amour ? faut-il obéir à ma conscience ? Qu'est-ce que je dois faire ?

Tandis qu'il est plongé dans ses réflexions, Emilie survient. Naturellement Cinna lui apprend la nouvelle. Auguste veut les marier ensemble. Emilie s'étonne, puis ajoute qu'elle persiste à réclamer la mort du meurtrier

de son père. C'est une scène d'une violence extrême, mais d'une violence à froid. Il n'y a rien, rien. Cette scène n'est pas autre chose que celle que Racine a mise dans son *Andromaque* entre Oreste et Hermione. Mais là, quelle différence ! Quelles passions violentes et sincères ! Avec quelle fureur Hermione dit à Oreste qu'il n'est qu'un lâche, qu'elle saura bien se venger elle-même. C'est alors que je comprends la scène. Mais j'avoue que le caractère d'Emilie me surprend ; elle ne veut épouser que le meurtrier d'Auguste, mais il faut qu'Auguste soit sur le trône, car s'il n'est pas tué empereur, sa mort ne satisfait pas sa vengeance. Ce troisième acte est littéralement exaspérant. Cinna s'éloigne en murmurant que l'on fait violence à ses sentiments. Emilie est alors prise de remords... mais vains.

Et voilà le troisième acte, le plus vide, le plus faux et le plus violent à froid qu'il soit.

Au quatrième acte, la pièce se relève assez heureusement. Euphorbe a révélé le complot à Auguste. Il y a là certainement une des scènes les plus belles qui aient jamais été mises sur un théâtre. Je vous ai parlé de cet empereur qui était devenu philosophe en vieillissant, qui était une grande âme. On vient lui apprendre une conspiration ; ce sont ses plus chers amis : Cinna, Maxime qui l'ont fomentée. Loin de s'emporter, son premier mouvement est de se dire : « Je l'ai peut-être mérité... »

Rentre en toi-même, Octave, et cesse de te plaindre.

et alors toute cette belle délibération avec lui-même :

C'est d'une grandeur et en même temps d'une mélancolie inexprimable. Après avoir passé en revue tous ses crimes, voyant que l'expiation est impossible, il songe à s'abandonner aux coups de ses ennemis. Puis il revient : Mais non ! cela n'est pas possible ; je ne puis laisser impuni tant d'ingratitude et tant de férocité. » Et il revient encore :

Mais quoi ! toujours du sang et toujours des supplices !

Il y a là une tendresse profonde. une douceur, une humanité bien-naturelle chez cet homme qui a vu tant d'horreurs, de délations, de crimes. Et ces sentiments sont exprimés dans une langue merveilleuse, dans des vers d'une plénitude de sens et d'une sonorité incomparables. Il n'y a pas à dire, c'est le grand Corneille. C'est ce qui vous explique, Mesdames et Messieurs, comment la pièce, horriblement mal faite comme elle est, a tant d'admirateurs.

Pendant qu'Auguste délibère survient sa femme, Livie. Jusque-là, nous avons vu les raisons philosophiques qui pourront déterminer Auguste ; les raisons politiques n'arrivent qu'avec Livie. Elle lui dit : « Jusqu'à présent, vous avez puni dans le sang dix conspirations ; cela n'a pas empêché la onzième d'éclater ; si vous essayiez de la clémence ? » Livie développe très bien les considérations politiques. Mais Auguste répond : « Vous me donnez des conseils de femme ». Enfin, la scène finit ainsi : Auguste s'en va, suivi de sa femme, qui veut lui persuader que :

La clémence est au rang des plus illustres marques
Dont puisse s'embellir l'âme des grands monarques.

Or, jamais il n'a été question de cela dans la scène ; c'est un tout autre ordre d'idées ; pourquoi donc ont-ils tourné l'un autour de l'autre. Jusqu'ici, nous ne savons pas ce que va faire l'empereur.

Entre Émilie, accompagnée de Fulvie. Elle lui dit : « César mande Cinna sans me donner souci ; je devrais être bouleversée, je me sens très heureuse. Que veut dire cela ? » Et Maxime survient, qui s'efforce de faire comprendre à Émilie qu'elle est comprise dans le complot, qu'il n'est temps que de fuir. Mais comme lui Maxime est la moitié de Cinna ; l'aimer, c'est aimer la moitié de Cinna, et cela donne l'occasion à Émilie de débiter deux ou trois de ces vers qui sont restés célèbres :

Quoi, tu m'oses aimer et tu n'oses mourir ?
. . . . . .
Pour être plus qu'un roi, tu te crois quelque chose ; etc.

C'est de la pure phraséologie. Ce sont des vers comme en faisait Corneille pour faire applaudir le parterre.

Puis Emilie se retire, et Maxime, demeuré seul, y va naturellement de son petit monologue : « Tout cela, dit-il, c'est la faute d'Euphorbe (ce pauvre Euphorbe !) ; d'ailleurs j'aurais dû m'attendre à sa trahison, un homme de cette espèce, un affranchi ! » Tout cela est fort peu intéressant. Combien sont plus vraies les paroles que Phèdre prononce sur le compte de sa nourrice ; elle lui

lance les plus cruels reproches, elle la maudit, et la nourrice alors dit ce mot lamentable :

Mon Dieu, pour la servir, j'ai tout fait, tout quitté,
Et j'en reçois le prix ! Je l'ai bien mérité.

Cela est intéressant, parce que le poète nous a fait connaître Œnone ; mais Euphorbe m'est parfaitement indifférent, je ne le connais pas.

Quant à Maxime, il joue le rôle d'un pleutre.

Enfin, nous voici au dernier acte. Ah ! celui-là est d'une beauté souveraine. Remarquez qu'Auguste n'a pas encore pris son parti. Il a mandé Cinna et il lui dit, fiévreux :

Prends un siège, Cinna, prends, et sur toute chose :
Observe exactement la loi que je t'impose.

Je n'ai pas besoin d'insister sur tout ce discours ; vous le connaissez mieux que moi-même. Auguste fait à Cinna une longue énumération de toutes les bontés qu'il a eues pour lui, de toutes les faveurs dont il l'a honoré, et il termine ainsi :

Tu t'en souviens, Cinna, tant d'heur et tant de gloire,
Ne peuvent pas sitôt sortir de ta mémoire :
Mais ce qu'on ne saurait jamais imaginer,
Cinna, tu t'en souviens, et veux m'assassiner.

Voilà le mot terrible. Cinna est assurément un ingrat doublé d'un sot ; il répond : Moi vous assassiner !...

Mais c'est une calomnie ! Et Auguste lui donne tous les détails du complot :

Tu veux m'assassiner demain, au Capitole...

Quand Monvel jouait ce rôle (c'était avant Talma), on raconte que pour énumérer tous les conjurés, il les comptait sur ses doigts, l'un après l'autre, jusqu'à « Maxime, toi que j'avais le plus aimé ». Là, il s'arrêtait et mettait dans ce vers une grande tendresse, puis il allait reprendre sur ses doigts pour continuer, mais tout d'un coup il s'interrompait :

Le reste ne vaut pas l'honneur d'être nommé...

Ce geste familier, que Talma n'a pas osé reprendre, faisait un effet étonnant. Auguste se demande alors quel a bien pu être le dessein de Cinna en préparant sa mort. « De régner en ma place ! Tu ne vois donc pas que tu n'es rien que par ma faveur... » Et alors, il lui fait ce portrait d'une énergie et d'une ironie sanglante. C'est absolument admirable. Le pauvre Cinna rentre véritablement sous terre. Au moment où Auguste lui dit : « Eh bien ! choisis tes supplices ! Apparaît Livie qui, présentant Émilie à l'empereur, lui dit :

Vous ne connaissez pas encore tous les complices.
Votre Emilie en est.

Comment, elle aussi !

Alors Emilie et Cinna font un combat de générosité à qui se dévouera pour l'autre, mais ils sont froids tous les deux ; ils n'ont pas de sentiments vrais ni l'un

ni l'autre. Enfin accourt Maxime (c'est le dernier coup). Il déclare qu'il est le plus coupable de tous. Auguste, surmontant toute cette ingratitude, toute cette amertume, prononce ces beaux vers :

O siècles, ô mémoire !
Conservez à jamais ma dernière victoire...

Cette mélancolie sublime dont nous avons vu des symptômes au quatrième acte, se déploie ici tout entière :

Cinna, soyons amis, c'est moi qui t'en convie,
Comme à mon ennemi je t'ai donné la vie
Et malgré la fureur de ton lâche dessein,
Je te la donne encore comme à mon assassin.

Il fait grâce à tous, et la pièce se termine sur cette admirable scène.

*
* *

Il reste donc, Messieurs, de cette tragédie, un récit merveilleux au premier acte, une grande scène politique qui n'est plus absolument de notre temps, mais où la langue est d'une beauté, d'une fermeté, d'une rapidité, d'une concision merveilleuses, puis la délibération d'Auguste avec lui-même, et la scène du pardon. Il y a des beautés inappréciables, et ce sont ces beautés qui font que la pièce mérite d'être admirée, bien que ce soit

une des moins intéressantes et des plus mal faites de Corneille. M. Brunetière, l'année dernière, vous faisait remarquer combien se restreignent, de siècle en siècle, les chefs-d'œuvre des grands hommes que l'admiration conserve. C'est le cas pour Corneille. Au XVIIe siècle, on a joué une vingtaine de ses pièces, au XVIIIe, une dizaine ; on n'en jouait plus que six ou sept du temps de M. Thierry. Aujourd'hui, il ne s'en est guère conservé que quatre : le *Cid*, *Horace*, *Cinna* et *Polyeucte*. Vous pouvez être sûrs, Mesdames et Messieurs, que dans cinquante ou cent ans, *Horace* et *Cinna* iront rejoindre les pièces comme *Nicomède*, *Sertorius* ou *Don Sanche*, où il y a assurément de très beaux vers, mais aussi des défauts scéniques qui nous choqueront de plus en plus, et l'admiration se réservera pour le *Cid* et *Polyeucte*, qui sont les chefs-d'œuvre de Corneille les plus sublimes et les plus irréprochables.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. FRANCISQUE SARCEY

LE 9 FÉVRIER 1893, AVANT LA REPRÉSENTATION

DE

POLYEUCTE

TRAGÉDIE EN CINQ ACTES

DE

CORNEILLE

POLYEUCTE

Mesdames et Messieurs,

Il est inutile, je suppose, de vous renseigner sur le procédé dont je me sers pour faire ces *Conférences* ; vous l'avez admis depuis longtemps, puisque vous êtes un public d'abonnés. J'entre donc tout de suite en matière.

Au moment où le rideau se lève sur *Polyeucte*, nous sommes à Mélitène, en Arménie, dans le palais du gouverneur, Félix. C'est un homme qui, ayant appartenu à la grande aristocratie romaine, a été délégué par l'empereur Décius pour administrer cette province, et qui a emporté de son gouvernement, c'est-à-dire de l'empereur, des instructions très précises. Parmi ces instructions, il en est une à laquelle l'empereur a paru tenir d'une façon particulière : c'est que Félix prendrait soin d'empêcher que la secte des chrétiens (qui n'était pas absolument nouvelle, mais qui se répandait à ce moment même et commençait à faire du bruit) ne troublasse

l'ordre par ses manifestations. Messieurs, ce n'était pas du tout de l'intolérance. Le paganisme n'a pas connu ce vice (ou, si l'on veut, cette vertu) ; il n'était pas intolérant. Il lui était absolument indifférent d'admettre un autre dieu dans son Panthéon, et vous savez même qu'un empereur proposa, puisqu'il y avait un certain nombre de sujets de l'Empire qui tenaient à ce que Jésus-Christ fût déclaré dieu, de l'admettre au nombre des divinités de l'Empire. Vous pensez bien que les chrétiens furent scandalisés contre une idée pareille. C'était de la politique pure. Il est certain que les chrétiens étaient, à cette époque, des révolutionnaires, et les révolutionnaires les plus à craindre pour un État organisé comme l'empire romain. Les chrétiens détruisaient la cité antique, car la cité antique reposait sur cette idée : c'est que le gouvernement, l'État, ne faisait qu'un avec ce que nous appelons l'Église. L'État était lui-même théocrate, l'État était Dieu. Le monde avait vécu sur cette idée, et voilà que les chrétiens en apportaient une autre : ils séparaient absolument l'idée religieuse de l'idée politique, ils se mettaient en quelque sorte en dehors de l'État. C'étaient donc des révolutionnaires, au premier chef; ils ont triomphé, et, une fois la révolution faite, le principe nouveau a été admis. Mais, tant qu'un empereur ne s'était pas déclaré chrétien, ou tant qu'il n'avait pas fait sa part à la religion nouvelle, tant qu'il ne l'avait pas, en quelque sorte, affranchie de la tutelle de l'État et n'avait pas déclaré qu'elle était un pouvoir à côté de l'État, jusque-là les chrétiens étaient des ré-

volutionnaires, et des révolutionnaires qu'il fallait absolument tenir en bride. Je parle au point de vue politique, puisqu'en ce moment nous faisons de la politique, et qu'il s'agit de Félix, c'est-à-dire d'un envoyé politique de l'empereur, chargé de maintenir l'ordre dans sa province. Ce Félix était le père d'une fille que Corneille appelle Pauline. Cette Pauline avait eu à Rome, pas précisément une aventure, elle avait été demandée en mariage par un jeune homme beau, brave, doué de toutes les qualités du monde, Sévère. Seulement, ce Sévère avait un grand défaut : il n'était pas riche. Probablement, il avait une grande carrière à fournir, mais enfin, pour l'instant, il manquait de fortune. Le père — c'est l'histoire habituelle — refusa ce mariage. Pauline aurait pu se révolter, elle accepta la situation. C'est que Pauline (il est bon que je vous l'apprenne, parce qu'elle va prendre une place importante dans ce drame), Pauline était certainement une femme capable de passion, mais aussi, c'était une de ces femmes de bon sens, comme nous en avons tant en France, qui sont remarquables d'équilibre moral, instruites, sérieuses, appliquées, connaissant leur devoir, le pratiquant, et ne se laissant jamais aller ni aux excès de la passion, ni aux entraînements de ce que nous appelons aujourd'hui la *névrose*. Supposez par exemple, Messieurs, l'*Henriette*, de Molière, tirée du milieu bourgeois où elle est née, et transportée dans le monde de la tragédie : vous aurez Pauline, c'est-à-dire une femme de sens, appliquée à son devoir, lui obéissant et donnant toujours le

pas à la raison sur la passion ; c'est la femme idéale, telle que l'a conçue le XVIIe siècle. C'est une femme rare, si vous voulez, mais très française, et Corneille l'a peinte en des traits les plus précis et les plus énergiques. Donc, quand son père lui a déclaré qu'il lui était impossible de consentir à son mariage avec Sévère, elle s'est absolument résignée. C'était la loi : le père était absolument le maître dans sa famille, au IIIe comme au XVIIe siècle, au temps de Corneille comme au temps de Décius. Pauline a obéi à son père, elle a refoulé son amour dans son cœur, et elle s'est dit qu'elle l'oublierait. Quant à Sévère, il est parti à l'armée

Chercher d'un beau trépas l'illustre renommée.

Et, en effet, on apprit qu'il avait accompli des exploits fabuleux et qu'il était tombé mort dans une bataille. Félix a emmené sa fille dans sa capitale d'Arménie, et là elle a fait ce qu'on appelle un mariage de raison. Il était naturel que Félix cherchât à se concilier la noblesse du pays, et comme Polyeucte avait un nom, de la fortune et, d'ailleurs, de la prestance, de quoi plaire, il est devenu amoureux de Pauline ; il a demandé sa main. le père a conclu le mariage, et Pauline s'est résignée.

Messieurs, il aurait pu se faire que Polyeucte fût simplement une âme très noble, un très grand caractère, qui dépensât largement sa fortune, usant de son crédit, tenant un grand état dans la province. Alors il n'y aurait pas eu de drame. Mais Polyeucte se trouve être une

âme héroïque, c'est-à-dire non seulement capable de dévouement, mais encore aspirant au dévouement, ayant absolument besoin d'un idéal quel qu'il soit et sentant comme un ressort puissant qui le poussait vers cet idéal. Quel pouvait être l'idéal d'un homme au IIIe siècle ? Il n'y en avait pas. Il faut voir ce qu'a été l'aristocratie à ce moment-là ; depuis longtemps elle était éloignée des grandes affaires ; depuis longtemps il n'y avait plus de guerre ; de foi quelconque il n'y en avait plus ; le paganisme ne pouvait pas inspirer une foi profonde à ceux qui le servaient, je parle aux honnêtes gens, aux gens instruits ; c'était un instrument aux mains des politiques, un décor pour les pompes officielles. Tout le monde était imbu du scepticisme de Lucien : on ne croyait absolument à rien : plus d'idées religieuses, plus de croyances politiques, plus d'expansion possible pour l'activité pratique ; on ne savait plus que faire, on ne savait plus à quoi s'attacher. A ce moment-là, Messieurs, était née une religion. Un certain nombre d'hommes s'étaient réunis et étaient venus annoncer cette bonne nouvelle qu'un Dieu était descendu sur la terre, qu'il avait sauvé le monde, mais qu'il avait exigé que tous les hommes rompissent tous les liens, quels qu'ils fussent, de famille, d'honneur, de patrie, afin de s'abîmer en lui et de monter au ciel. Cette foi exaltée, violente, qui donnait à tous ces hommes inquiets, agités, subitement une ouverture, une perspective, avait pénétré d'abord dans les bas-fonds de l'empire romain. Elle leur avait dit : Dieu, en vous faisant tous frères,

vous a faits tous libres et égaux. Et cette parole, qu'on qualifierait maintenant de socialiste, avait remué les masses. Mais en haut, dans ces régions où régnaient le scepticisme et le dilettantisme, deux maux dont nous souffrons aussi aujourd'hui, cette religion nouvelle avait porté une aspiration et un idéal.

Un des amis de Polyeucte était affilié à cette religion nouvelle : c'était Néarque ; et il en avait parlé à son ami. Pendant les préparatifs de son mariage, il est bien probable que Polyeucte déjà songeait à se faire chrétien ; mais il n'y était pas résolu. Supposez que ce soit un homme du vulgaire ; il aurait pu être séduit, et par un mouvement irréfléchi se lancer dans cette religion nouvelle ; mais il est certain que c'était un homme réfléchi. En effet, il en était encore aux angoisses du doute lorsqu'il rencontra Pauline et s'en éprit ; il y a eu certainement à ce moment (c'est indiqué dans Corneille) une suspension du travail qui se faisait dans son esprit. C'est quinze jours après le mariage, Polyeucte n'étant pas encore chrétien, que s'ouvre la pièce.

Pauline certainement, Messieurs, n'aime pas Polyeucte comme elle a aimé Sévère, avec cette effervescence du premier amour. Elle l'aime d'un amour sincère, quoique un peu sèche : « Je vous ai donné par devoir tout ce que l'autre avait par inclination ». Polyeucte accepte cette situation, et cependant il est préoccupé. Pauline s'en doute, avec cet instinct merveilleux des femmes qui leur fait dire : « Enfin qu'est-ce qu'il fait ? Il n'est pas comme à son ordinaire. » Il est évident qu'il s'est

passé une quantité de petits faits qui ont averti Pauline que Polyeucte était préoccupé d'autres idées. Eh bien! comment peut-on mettre ces choses-là sous une forme visible au théâtre? Messieurs, maintenant un auteur dramatique prend un certain nombre de petits points, de petits faits probants, à l'aide desquels il montre que la situation des deux époux n'est pas franche. Ainsi prenez le premier acte du *Père Prodigue*, qui est une merveille en son genre. Il y a là une accumulation de détails, de circonstances telles que quand vous les avez vues, vous vous dites : Ah! je sais maintenant très bien ce qu'est le ménage de M. de la Rivonnière. Eh bien! dans l'ancien théâtre, il n'en était pas ainsi; on ramassait tous ces petits faits dans un récit, ou bien (c'est une invention des anciens tragiques) dans un songe. Le songe nous paraît maintenant une convention vaine, ou un beau hors d'œuvre, *purpureus pannus* comme disait Horace; mais à cette époque-là l'auteur avait le plus grand soin de rassembler tous les petits détails qui pouvaient éclairer une situation dans un songe ou dans un récit. Ainsi il est bien certain qu'au palais de Félix, quand on était à table avec Polyeucte, on parlait des chrétiens, et Pauline songeait sans doute à ce Sévère qui l'avait quittée pour aller se faire tuer dans une guerre. Elle raconte dans son songe qu'elle l'a vu venir à elle en costume de triomphateur, et lui reprocher son infidélité et menacer son époux. Ensuite « de chrétiens une impie assemblée » a criblé son mari de coups. C'est un songe d'ailleurs admirable; mais ce n'est pas autre

chose que la traduction visible d'un état d'esprit de Pauline, et l'indication de ce qui se passait autour de Pauline. En effet elle songeait toujours à Sévère; et d'autre part on parlait sans cesse des chrétiens chez son père, puisqu'il était chargé de les réprimer, que l'empereur lui en avait donné l'ordre; et en même temps elle s'apercevait bien que son mari sortait sans l'avertir, qu'il était absorbé. Pourquoi, quand on parlait des chrétiens, n'en parlait-il pas avec la même violence que son père ? Tout cela a été ramassé et en quelque sorte cristallisé dans ce songe.

Justement il se trouve qu'une partie du songe est vraie. Félix arrive et dit à sa fille : « Ma chère enfant, je suis accablé, la moitié de ton songe est vraie, nous venons d'apprendre que Sévère n'est pas mort ; Sévère revient, il a remporté une grande victoire, et il veut remercier les dieux par un sacrifice ici-même ». Messieurs, Félix n'est pas une âme noble. Jusqu'ici, Polyeucte, Pauline, Néarque, Sévère, nous n'avons vu que des âmes nobles. Félix est un simple politique ; il ne voit qu'une chose dans l'arrivée de Sévère : c'est que voilà son crédit bien compromis. Oui, Sévère s'est détourné de sa route pour venir à Mélitène sacrifier aux dieux. Mais en réalité il vient sans doute pour voir s'il peut épouser Pauline, car il ne sait pas qu'elle est mariée. Pauline répond très simplement :

Cela pourrait bien être : il m'aimait chèrement.

Elle n'est nullement troublée de cette nouvelle ; elle

s'est mariée, pour elle Sévère n'existe plus. Mais Félix lui dit : Mon Dieu ! c'est que je cours de grands dangers, moi, il va être furieux contre moi de t'avoir mariée. Et si je lui parle, il ne me recevra pas. Une femme aimée a bien des moyens pour obtenir ce qu'elle veut. » Messieurs, si Pauline adorait son mari, elle ferait tout naturellement cette démarche.

Mais Pauline est une femme scrupuleuse, elle connaît son devoir ; elle craint cette émotion et ces troubles puissants qu'inspire la vue d'un homme qu'on a aimé. Cependant elle se résout à servir encore une fois de victime aux commandements de son père.

Pendant ce temps-là, il s'est passé un évènement qui n'est pas encore grave, mais qui le deviendra par ceux qui vont lui succéder. Pauline voulait que Polyeucte restât près d'elle ce jour de l'arrivée de Sévère. Elle est comme toutes les femmes : elle avait eu un songe qui lui montrait son mari assassiné; elle avait de secrets pressentiments et c'est justement ce jour qui a été choisi par Néarque et le groupe des chrétiens pour baptiser Polyeucte. Polyeucte hésite, Néarque le presse. Enfin Polyeucte, qui adore sa femme, se résout à la quitter. Pauline, qui n'est pas encore dans le grand mouvement qui va suivre, s'épanche alors dans le cœur de sa servante (les deux premiers actes de la tragédie de Corneille ne sont que de la comédie) :

Tu vois, ma Stratonice, en quel siècle nous sommes.
Voilà notre pouvoir sur les esprits des hommes.

. . . . . .

Tant qu'ils ne sont qu'amants, nous sommes souveraines.
Et jusqu'à la conquête il nous traitent en reines.
Mais après l'hyménée ils sont rois à leur tour.

Elle ne peut plus rien sur Polyeucte; survient Sévère, et nous assistons à une pénible entrevue. C'est une des scènes les plus délicieuses de Corneille. Sévère est l'homme le plus chevaleresque, le plus galant, qu'il y ait jamais eu, et sachant que Pauline est mariée à un autre homme, il est absolument incapable de lui dire un mot d'amour et cependant il ne peut avoir de plaisir à la voir unie à un autre :

Hélas ! elle aime un autre, un autre est son époux.

Pauline a tout de suite dit oui. Et ce seul mot a creusé pour ainsi dire un abîme entre les deux amants d'autrefois. Et après s'être fait certains reproches, voici que les souvenirs reviennent, ils se lamentent tous deux, ils se plaignent de l'injustice du sort, ce sont des plaintes charmantes et la scène est toujours toute prête à s'arrêter, et à chaque instant elle se raccroche à des incidents de conversation. C'est Sévère qui dit :

Puisse le juste ciel, content de ma ruine
Combler d'heur et de jours Polyeucte et Pauline !

et elle répond en écho :

Puisse trouver Sévère, après tant de malheur,
Une félicité digne de sa valeur !

Il semble que ce soit fini, n'est-ce pas? Alors Sévère :

Il la trouvait en vous. — Je dépendais d'un père.

et on recommence :

O devoir qui me perd et qui me désespère !

Cette scène est délicieuse justement parce qu'elle ne mène à rien, et ne peut mener à rien. Ce sont des souvenirs que les deux amants évoquent, et l'on sent très bien que ce sont deux belles âmes qui se sacrifieront toutes les deux. Remarquez que tout le XVIIe siècle et même le XVIIIe a mis la tragédie dans cette scène-là et dans l'amour de Pauline et de Sévère. Nous aussi nous aimons cela, mais jusqu'à présent nous n'avons pas le vrai drame, le drame sacré, le drame divin. C'est en effet pendant cet entretien de Pauline et de Sévère que Polyeucte a été baptisé. Il revient, et son premier mot, quel est-il ?

Je suis vivant, madame, et vous me revoyez.

Comme une honnête femme qu'elle est, Pauline raconte tout à son mari ; elle lui dit : « Je viens de voir Sévère, je ne le verrai plus.

Mais lui :

Quoi ? me soupçonnez-vous déjà de quelque ombrage ?
— Je ferais à tous trois un trop sensible outrage.

Quel admirable vers ! Comme on sent que ces trois êtres nagent dans une sphère supérieure ! Mais enfin,

dit Pauline, je n'irai pas au sacrifice, parce que sa vue pourrait me troubler. On vient justement avertir Polyeucte que le sacrifice s'apprête; Polyeucte répond qu'il s'y rendra. Et alors nous entrons en plein drame. Jusqu'ici nous n'avons eu que de la tragédie telle qu'elle peut se passer non seulement au IIIe siècle et chez Félix, mais telle qu'elle pourrait se dérouler chez le moindre bourgeois de Paris. Mais Polyeucte est tout chaud de la grâce et quand Néarque s'étonne et s'indigne qu'il veuille aller au sacrifice faire des vœux aux dieux des païens, il s'écrie :

Je les veux renverser,
Et mourir dans leur temple, ou les y terrasser.

Alors Néarque :

Ce zèle est trop ardent, souffrez qu'il se modère.
— On n'en peut trop avoir pour le Dieu qu'on révère.
— Vous voulez donc mourir?
— Vous aimez donc à vivre?

Et enfin :

Allons, mon cher Néarque, allons aux yeux des hommes
Braver l'idolâtrie et montrer qui nous sommes.
C'est l'attente du ciel; il nous la faut remplir.
Je viens de le promettre, et je vais l'accomplir.

Immédiatement la comédie s'envole dans les espaces supérieurs du drame sacré; on sent que cet homme a été animé d'une foi nouvelle, qu'il va tout rompre, briser tous les liens qui l'unissaient à son ancienne vie, biens de famille, de patrie, et même, hélas! ceux qui l'unissent à sa femme. Il ne songe plus absolument qu'à Dieu,

à Dieu qui l'attire à lui. Néarque lui fait quelques objections, celles que pouvait faire un homme qui a précisément encore un peu de sens :

> Mais dans ce temple enfin la mort est assurée
> — Mais dans le ciel déjà la palme est préparée.

Et alors tous deux dans un mouvement héroïque s'en vont.

C'est ici que finit l'exposition. Remarquez qu'il n'y a pas jusqu'ici de scène inutile ; toutes se sont succédées avec une netteté telle que nous sommes amenés à cette grande explosion d'enthousiasme de la façon la plus naturelle, que nous nous élevons avec Polyeucte à ce mouvement sublime sans avoir senti le moment où nous quittions la terre.

Pauline examine sa situation. Polyeucte est parti au temple. Naturellement elle ne craint qu'une chose : c'est que les deux rivaux ne se soient vus et n'en soient venus aux mains. Sa suivante arrive, effarée, éperdue. Eh bien ! Que s'est-il passé au temple ? — Ah ! Polyeucte n'est plus ce mari que vous aimiez tant. C'est... — Et alors il y a là quelques vers d'une violence inouïe, elle entasse toutes les horreurs possibles :

> C'est l'ennemi commun de l'Etat et des dieux,
> Un méchant, un infâme, un rebelle, un perfide,
> Un traître, un scélérat, un lâche, un parricide,
> Une peste exécrable à tous les gens de bien.
> Un sacrilège impie ; en un mot, un chrétien.
> — Ce mot aurait suffi sans ce torrent d'injures,

dit simplement Pauline.

— Ces titres aux chrétiens sont-ce des impostures ?
— Il est ce que tu dis, s'il embrasse leur foi,
Mais il est mon époux, et tu parles à moi.

Comme c'est profond, cela, Messieurs ! et regardez quel était cet art des anciens tragiques de mettre en cinq ou six vers ce qu'on mettrait aujourd'hui dans plusieurs scènes. Corneille veut montrer quel était l'état d'esprit des hommes de ce temps-là. Eh bien ! dans toute révolution d'âmes, il y a toujours une partie des hommes et des femmes qui se lancent dans la nouveauté. Le reste demeure encroûté dans les préjugés d'autrefois, surtout les femmes qui sont conservatrices, misonéistes par essence, et moins elles sont éclairées, plus elles sont conservatrices ; et plus vous descendez dans les basses classes de la société, plus vous trouvez cette fureur contre ce qui se présente de nouveau, surtout en religion, la religion étant en somme le fond de l'âme humaine. Et c'est ainsi que vous avez cette suivante qui entasse toutes les horreurs du langage contre Polyeucte, non pas parce qu'il a commis un acte simplement répréhensible, mais parce qu'il s'est affilié à une secte qui lui semble être le renversement de tout ce qu'elle a appris à croire. C'est elle qui dit au premier acte : « Cette secte est impie, use de sortilèges ». Et ce qu'il y a d'admirable, c'est que Pauline, qui est pourtant une femme instruite, mais qui est femme d'abord, et qui a été élevée dans le paganisme, qui n'a point

scruté toutes les légendes du paganisme, qui les a acceptées comme articles de foi, Pauline dit tranquillement de son mari à cette femme qui vient de l'accabler d'injures abominables : « Oui, il est tout cela :

> Il est ce que tu dis, s'il embrasse leur foi,
> Mais il est mon époux, et tu parles à moi.

Quel coup de sonde dans les profondeurs de ce siècle ! C'est par là que toutes les tragédies classiques et celles de Corneille en particulier sont intéressantes : c'est qu'il y a un tas de choses dessous ; il s'agit de les tirer et de les mettre à l'air, et alors ce n'est plus seulement un drame humain, mais c'est aussi une étude historique qui sort des entrailles de la tragédie.

Voilà donc Pauline, atterrée, épouvantée par ce crime qui surpasse de beaucoup ce qu'elle avait pu craindre. Félix arrive, on comprend dans quel état l'a mis cet événement. Cela est bien plus grave que l'arrivée de Sévère. Son gendre a commis le plus odieux des sacrilèges ! C'est un crime qu'il doit punir, s'il ne fait pas son devoir, il a l'empereur et les dieux à redouter. Pauline se jette à ses pieds, mais en vain. Enfin on a déjà condamné Néarque. A la vue de son ami dans les tortures, Polyeucte sans doute reviendra à de meilleurs sentiments. Et voilà l'art de faire un caractère ! Si Pauline était simplement une femme nerveuse, emportée, elle ne raisonnerait pas. Or, elle raisonne toujours, Pauline. « Comment ? vous voulez qu'il change deux fois de croyance ? c'est une foi qu'il a embrassée ; s'il a

renversé les autels c'est qu'il croyait de toute son âme. » Elle a tout à fait raison ; c'est elle qui raisonne juste, et c'est Félix qui, dans son trouble, n'y voit rien. « Écoute-moi, dit-il, je vais le prier d'abord, puis toi tu feras ton possible ; nous en viendrons à bout ». Et enfin, comme Pauline insiste toujours pour émouvoir son père, il finit par dire : « Vous aimez trop votre mari ». C'est admirable.

(A la Comédie-Française si on ne joue pas souvent *Polyeucte*, c'est la faute à Mounet-Sully ; il a joué Polyeucte, mais il s'est mis cette idée étrange dans la tête, que Polyeucte est très jaloux de Sévère, et qu'il ne se fait chrétien que par dépit amoureux. Or ce n'est pas du tout ça).

Félix est donc très agacé. Au fond, c'est une âme assez basse, qui a vécu toujours dans des idées d'intérêt, et d'intérêt personnel. Avec Pauline, il est cassant et désagréable ; c'est un homme inquiet, agité, et qui se trouve dans une passe difficile. Pauline s'en va, il reste seul, et alors survient Albin qui a dû surveiller le supplice de Néarque. Félix est un préfet, un bon préfet qui exécute les ordres de son gouvernement. « Albin, comment est-il mort ? — En impie. — Ah ? et Polyeucte ? — Eh bien ! Polyeucte a tout l'air de vouloir le suivre et mourir comme lui. — Et le peuple, qu'en pense-t-il ? — Ah ! il n'est pas tranquille, une émeute est à craindre »... Alors Félix donne des ordres : il devient absolument ce qu'il doit être, un homme de gouvernement.

On peut être en même temps une âme vile et basse et un homme de gouvernement. On va tirer Polyeucte de sa prison, et abordons le quatrième acte.

*
* *

Polyeucte est en proie à l'exaltation religieuse. Il vient de commettre une action abominable, et il veut être condamné pour mériter le ciel. Cependant il est encore un homme, et c'est ce qu'il y a de très beau dans la conception de Corneille. S'il avait rompu tout de suite avec les biens qui l'attachent à la terre, s'il s'était envolé d'un bond au ciel, il n'y aurait plus de drame. Il est tout plein de l'ardeur et de l'enthousiasme d'un nouveau chrétien, mais il aime aussi d'un amour prodigieux cette femme qu'il a choisie; et la quitter, pour lui, c'est horrible. Il sent bien qu'elle va venir le trouver dans sa prison; et, malgré sa grâce, malgré son appui en Dieu, son cœur est troublé. Que doit-il faire alors? Immédiatement il s'adresse à ce Dieu qui est son soutien, et il dit ces stances qui sont admirables, et qu'on dit toujours si mal au théâtre, car il faut bien se persuader que cet homme est irrité contre lui-même :

Source délicieuse, en misère féconde,
Que voulez-vous de moi, flatteuses voluptés ?
Honteux attachements de la chair et du monde
Que ne me quittez-vous quand je vous ai quittés ?

Il y a là une espèce de drame qui se passe dans l'âme de Polyeucte : il commence par être furieux, et il finit par arriver à la vie claire du ciel qu'il faut mériter :

> Saintes douceurs du ciel, adorables idées.
> Vous remplissez un cœur qui vous peut émouvoir.

Et alors peu à peu cette pensée le rassure, il se sent en quelque sorte rasséréné : Je vois Pauline, dit-il :

> Mais mes yeux éblouis des célestes lumières,
> Ne trouvent plus aux siens leurs grâces coutumières.

En quoi il se trompe. Il est comme les gens qui se sont attardés dans une forêt, qui, pour se persuader qu'ils n'ont pas peur, se disent qu'ils n'ont pas peur ; Polyeucte redoute quelque malheur, car, sans cela, il n'y aurait pas de drame : c'est ce qui fait le drame. Que fait Pauline ? Accourt-elle se jeter aux genoux de Polyeucte, le supplier de ne point se sacrifier... non, en femme raisonnable, aimant Polyeucte d'un amour raisonnable, elle a recours aux raisons qui peuvent persuader son mari. Et ce qui est quelquefois un tort dans la tragédie du XVIIe siècle et de Corneille surtout — (je vous ai montré comment la scène de Cinna, d'Auguste et de Maxime était échafaudée, comment toutes les raisons y étaient mises les unes à côté des autres de façon à se développer comme un devoir de rhétorique — est ici un trait de génie. Pauline est la femme que je vous ai dépeinte ; elle n'est pas du tout nerveuse. Elle s'est dit avant de venir : « Quelles sont les raisons par les-

quelles je puis persuader mon mari? » Et voyez la première parole qu'elle lui dit : « Comment! vous êtes estimé chez le peuple, chez le prince. vous êtes gendre du gouverneur, vous êtes le plus heureux des hommes,

Je ne vous compte à rien le nom de mon époux
C'est un honneur pour moi qui n'est pas grand pour vous ;

mais enfin tant de bonheur doit vous être plus cher si vous pouvez le partager avec une autre, et vous allez quitter tout cela? » — La réponse de Polyeucte est trop simple : « vous me parlez de gloire, de grandeur, mais cette grandeur est chimérique, j'en veux une immortelle ». C'en est fait : Pauline est battue sur ce terrain. Cependant il y a un argument qui doit être plus fort sur Polyeucte : Vous n'avez pas la vie ainsi qu'un héritage, vous la devez au peuple, au prince, au Sénat. — Et, en effet, il y a des devoirs pour tout homme : sa vie, il faut qu'il la donne au prince, et surtout à la patrie. Mais en quoi consiste précisément le Christianisme, tel surtout qu'il se présentait à cette époque : il consiste à rompre tous les liens de l'âme humaine avec ce qu'il y a de matériel et d'extérieur, à suivre ce précepte du Christ : « Vous quitterez tout pour me suivre. » Polyeucte a rompu ses liens avec la patrie, disant : « Ma vraie patrie pour moi, c'est là haut, c'est Dieu. » Voilà Pauline battue une seconde fois. Il ne lui reste plus qu'un argument; et voyez comme tout est aménagé :

Cruel ! car il est temps que ma douleur éclate
Et qu'un juste reproche accable une âme ingrate,
Est-ce là ce beau feu? sont-ce ces sentiments?...

Et la voilà alors qui se lance dans ces considérations, les seules qui puissent toucher Polyeucte : je t'aime, j'ai fait tout ce que j'ai pu pour te témoigner mon amour ; — et à mesure qu'elle dit tout cela, Polyeucte est touché à l'endroit sensible. Il ne lui échappe qu'un mot : Hélas ! — Pauline le reprend :

Que cet hélas a de peine à sortir !
Encor, s'il commençait un heureux repentir,
Que tout forcé qu'il est, j'y trouverais de charmes !
Mais, courage ! il s'émeut, je vois couler des larmes.

Et, en effet, Polyeucte est très ému. Il ne faut pas le cacher il ne faut pas que l'acteur garde ici son air extatique. Qu'est-ce qu'il y a de malhonnête à ça ? On peut très bien avoir la foi, une foi extatique, et, en même temps, pleurer de voir une femme à genoux qui vous supplie au nom de son amour ; il faut que Polyeucte pleure, qu'il pleure de vraies larmes.

Pauline en profite : « Mais, courage ! il s'émeut ». Et Polyeucte se dit : « Ma femme est la plus honnête, la plus chaste des épouses ; elle a tout pour elle, et elle ne peut pas croire, elle ne croit pas ; elle n'a pas les mêmes idées que moi. Est-ce possible, et pourquoi cela ? Qu'est-ce qu'il y a derrière ce front blanc ». Au milieu de ses larmes, il fait cette prière, qui va percer le ciel :

Mon Dieu ! de vos bontés il faut que je l'obtienne.
Elle a trop de vertus pour n'être pas chrétienne.
Avec trop de mérite il vous plut la former,
Pour ne vous pas connaître et ne vous pas aimer.

Songez donc à ce que c'est que cet homme qui aime

passionnément une femme, qui l'estime, qui l'adore, et qui se dit : « Non, je vais d'un côté, elle va de l'autre ; elle ne peut pas me comprendre, mais enfin, si elle pensait comme moi, nous ne nous séparerions pas ; nous irions du même côté, et ce n'est pas possible, pourquoi ? ». Pauline, qui est tout entière à ses préjugés, s'étonne de cette prière : « Qu'oses-tu bien souhaiter pour moi ? » Et alors, voici un de ces dialogues admirables :

Étrange aveuglement ! — Éternelles clartés !
Imaginations ! — Célestes vérités !

Ils se répondent par demi-vers. (C'est là qu'il fallait entendre Beauvallet. Ah ! quel admirable acteur ! C'est un des grands souvenirs de ma vie. Il se levait alors d'un mouvement lent et insensible jusque sur la pointe des pieds, il semblait qu'il allât s'envoler...). Puis, ils n'ont plus rien à se dire. Polyeucte ajoute seulement :

Vivez heureuse au monde et me laissez en paix.

« Soyez la femme de mon choix, celle qui s'abîme dans la foi qui est la mienne, ou bien allez votre chemin ! » La scène finit ainsi. Et nous allons voir, Messieurs, une autre scène, la plus extraordinaire, la plus étonnante qui ait pu être mise au théâtre, et pourtant telle est la puissance de cet art qu'elle paraîtra admirable. Polyeucte a fait mander Sévère : il arrive, et Polyeucte lui dit :

Possesseur d'un trésor dont je n'étais pas digne,
Souffrez, avant ma mort, que je vous le résigne.

Et il lui confie sa femme. « Vous l'avez aimée, vous êtes digne d'elle, elle est digne de vous ; quant à moi, je vais mourir. » Vous pouvez courir tous les théâtres de tous les pays, jamais vous ne trouverez une scène pareille. Et elle ne choque pas, elle n'étonne pas. En effet, Polyeucte, rompant les derniers liens qui l'attachent à la terre, sent très bien que tant que sa femme sera près de lui, il ne pourra pas s'envoler au ciel; alors, il s'en sépare et, quand il a fini, il ajoute : « Allons, gardes, c'est fait; je n'ai plus qu'à mourir, quel bonheur ! »

Quel va être l'état d'âme de Pauline. Elle a fait tout ce qu'elle a pu dans la circonstance, et voilà un homme qui prétend l'aimer et qui la donne à son rival. Ou elle sera furieuse, et elle en aurait vraiment le droit, ou bien elle se dira : « C'est une grande âme, il y a quelque chose chez lui qui m'étonne, je m'étais trompée absolument : il est bien plus héroïque que celui que j'aimais; Sévère est très beau, mais lui, est héroïque ! Sévère est très vaillant, mais Polyeucte est vraiment un homme. Il est probable qu'il y a chez Pauline de ce sentiment que Gavarni a traduit dans une caricature. Elle se met à l'aimer; elle sent très bien qu'il y a quelque chose dans son mari de supérieur, et, à ce moment-là, évidemment, ses sentiments se modifient. Elle n'avait pas aimé Polyeucte d'amour, elle lui avait seulement consacré une tendresse profonde, comme on doit faire à un mari. Pour la première fois, poussée par le flot des émotions, elle demeure étonnée, déconcertée par cette scène prodi-

gieuse. Sévère, tout chevaleresque qu'il est, essaie alors une discrète déclaration, mais Pauline l'arrête d'un mot :

Mon Polyeucte touche à son heure dernière.

Mon Polyeucte, c'est la première fois qu'elle parle ainsi.

Mon Polyeucte touche à son heure dernière,
Vous en êtes la cause encor qu'innocemment.

Et elle ajoute : « Il n'y a qu'une façon de montrer que vous êtes digne de moi : c'est de le sauver, vous avez tout pouvoir sur l'esprit de mon père ». Sévère, à cette réplique, reste stupéfait, et tandis que Fabian lui demande ce qu'il compte faire, il répond :

J'espère
La gloire de montrer à cet âme si belle,
Que Sévère l'égale et qu'il est digne d'elle.

Comme c'est beau cela, Messieurs, et comme c'est vrai ! Voilà cet homme qui est très chevaleresque. Eh bien ! il sent une supériorité dans Polyeucte; il la sent dans Pauline, et il se dit : « Je veux être leur égal : ils ont de grands sentiments, de grandes idées, eh bien ! je leur ressemblerai ». Sévère déclare donc qu'il va demander à Félix la grâce de Polyeucte. Ce dernier est plongé dans toutes sortes de perplexités. Il ne comprend rien du tout à ce drame qui se passe dans ces régions supérieures, où certainement il n'a jamais pénétré. Il croit que Sévère lui sollicite la grâce de son gendre

pour lui faire faire une fausse démarche et pour le perdre auprès de l'empereur. Il se résout à faire venir Polyeucte et à s'efforcer encore de le persuader. « Je voudrais, lui dit-il, me faire chrétien ; laisse le temps seulement à Sévère de quitter la province, je serai des tiens ». Mais Pauline arrive, et la voilà qui recommence ses supplications à son père. (C'est une des rares fois que j'aie vue Mlle Rachel, qui ne valait pas, dans ce rôle, son partenaire Beauvallet). Elle se jette aux genoux de son père. Polyeucte cependant finit par s'exaspérer. Depuis deux heures, sa femme et le démon qui vient le tenter, qui se jette au-devant de ce qu'il croît être le bonheur idéal. Alors, il se réfugie dans la brutalité : il dit à la pauvre Pauline les choses les plus affreuses qu'une femme puisse entendre : « Vivez avec Sévère. Vous l'avez aimé, vous l'aimez encore ; allez, vivez avec lui ». Elle se jette à ses pieds, se défend avec des larmes, mais, pour Polyeucte, la vraie femme d'un homme c'est celle qui croit ce qu'il croit.

Vivez avec Sévère ou mourez avec moi.

C'est alors qu'il se lance dans une diatribe violente contre le paganisme et qu'il dit : « Ce que j'ai fait, je le ferais encore, même aux yeux du Sénat, aux yeux de Félix, aux yeux de l'Empereur ! » A ce nom sacré le fonctionnaire bondit : C'est trop fort ! et il donne ses ordres. « Gardes, où le conduisez-vous ? — A la mort ! — A la gloire ! » Voyez quelles belles paroles. Mais il a

beau dire, Polyeucte aime encore Pauline, car il lui jette cette dernière parole :

Chère Pauline, adieu. Conservez ma mémoire.

La malheureuse s'accroche alors à ses vêtements.

Ne suivez point mes pas ou quittez vos erreurs.

Il la repousse, elle se cramponne, elle le suit, c'est une scène d'une vivacité extrême, c'est le drame le plus violent. Elle s'en va donc, et, une minute après, elle revient poussant le fameux cri : Je crois ! Elle n'a pas été instruite; les femmes n'ont pas besoin d'être instruites des choses de la religion. Elle croit parce que son mari croyait, et les voilà qui maintenant ne font qu'un ; tous les deux planent dans les sphères éternelles, et... la pièce est finie.

Et remarquez, Messieurs, que si vous prenez cette pièce au point de vue de l'agencement du théâtre, il n'y en eut jamais de mieux aménagée. Si vous la prenez au point de vue historique, tout le IIIe siècle revit là avec une vérité parfaite. Si vous la prenez au point de vue des caractères, je viens de vous les déterminer les uns après les autres : ils sont admirables, et, en même temps, c'est ce qu'il y a de plus beau et de plus pathétique. En sorte qu'on peut mettre *Polyeucte* à côté des trois ou quatre grands chefs-d'œuvre de l'art dramatique : *Athalie, Tartuffe, Œdipe Roi*, — vous pouvez y joindre *Macbeth* si vous voulez, ce sera pour faire plaisir aux Anglais. Pour moi, si j'avais la palme à donner, c'est vraiment à *Polyeucte*, qui est le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, que je la donnerai.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. GUSTAVE LARROUMET

LE 23 FÉVRIER 1893, AVANT LA REPRÉSENTATION

DES

FEMMES SAVANTES

COMÉDIE EN CINQ ACTES

DE

MOLIÈRE

LES FEMMES SAVANTES

Mesdames, Messieurs,

Entre les *Précieuses ridicules* et les *Femmes savantes*, se trouve enfermée presque toute la carrière de Molière. La première de ces pièces constitue les débuts du poète devant la société parisienne, la seconde est de 1672, c'est-à-dire précède sa mort de quelques mois. Toutes deux contiennent une satire de l'esprit précieux, contre lequel Molière n'a cessé de lutter. Ce travers d'esprit lui était particulièrement antipathique : aussi a-t-il redoublé ses coups, avec une insistance visible, et s'il a donné quelque part la mesure de son génie et de son aptitude pour ce genre si délicat, qui est la comédie littéraire, c'est dans les *Femmes savantes*.

Quelles sont les causes de cet acharnement du grand comique contre un travers qui semble anodin ? Qu'est-ce que le *précieux ?* — C'est un défaut, mais c'est aussi une qualité. Dans la littérature, comme dans les sentiments et les manières, c'est le désir de se distinguer,

d'avoir une bonne éducation, d'être élégant, de prendre place dans l'aristocratie intellectuelle de ceux qu'on appelait, au XVIIe siècle, les honnêtes gens. Dans les *Femmes savantes* même nous trouvons un type de cette catégorie, qui, d'après Molière, sans être un *précieux*, est apte à tout, mais ne se pique de rien. Il peut être à volonté courtisan, amoureux, homme de guerre ; il peut discuter les règles d'un sonnet ou dire si une bataille a été gagnée dans les règles ; il fera la révérence avec la meilleure grâce, et pourra disserter sur les sentiments avec une Mme de Rambouillet, de Longueville ou de Chevreuse.

Le précieux peut donc être une qualité. Il devient un défaut lorsque ce goût de distinction tourne à l'affectation, lorsqu'il est l'apanage d'une caste, qui s'admire elle-même. Il peut tomber alors sous le coup de la comédie. Mais, à aucune des époques de notre histoire, cet esprit n'a cessé d'affirmer ses droits, son existence, son excellence. Aussi a-t-on pu dire avec raison que l'histoire de la littérature française est constituée par une longue lutte de l'esprit *gaulois*, qui est le fond de notre tempérament, et de l'esprit *précieux*. Ce goût de la raillerie, qui inspire le génie de Molière, va, chez Rabelais, jusqu'à la grossièreté. De même le goût de la finesse peut mener à l'afféterie. Nos plus grand écrivains sont ceux qui ont concilié ces deux extrêmes, l'esprit gaulois et l'esprit précieux, dont l'union est parfaite chez La Fontaine.

Quelques petites pièces très courtes permettent, sans

remonter trop haut, de suivre la généalogie de cet esprit jusqu'au moment où Molière le rencontre sur son chemin. Tous les romans du moyen âge, le *Roman de la Rose*, le *Roman du Renart*, n'en sont-ils pas pénétrés ? Dans Charles d'Orléans, dans Clément Marot, ne trouvons-nous pas une recherche continuelle, un désir de rendre la pensée aussi agréable que possible, au moyen de comparaisons et de métaphores, longuement présentées et longuement suivies, qui ressemblent à celle qu'emploie M. Trissotin dans le sonnet *Sur la fièvre de la princesse Uranie ?* Le même personnage joue sur le mot *amarante*, et donne aux précieuses un régal de huit vers, qui n'est qu'une comparaison entre le sens physique du goût et la qualité morale que ce nom représente.

Les deux pièces les plus charmantes de Charles d'Orléans, qui marquent l'avènement de la délicatesse et de la grâce dans notre littérature, ne sont pas autre chose qu'une comparaison de ce genre ; et l'on pourrait trouver des morceaux semblables dans la pleine floraison de la littérature contemporaine. Charles d'Orléans veut traduire ces deux pensées : au printemps et en été la nature change de vêtements ; elle quitte ses habits de deuil et prend ses ornements de fête. Voici d'abord le printemps :

Le temps a laissié son manteau
De vent, de froidure et de pluye ;
Et s'est vestu de broderye,
De soleil riant, clair et beau.

Il n'y a beste ne oiseau,
Qu'en son jargon ne chante ou crye :
Le temps a laissié son manteau
De vent, de froidure et de pluye.
Rivière, fontaine et ruisseau
Portent en livrée jolye
Goultes d'argent, d'orfavrerie ;
Chascun s'habille de nouveau.
Le temps a laissié son manteau
De vent, de froidure et de pluye.

Voici la seconde pièce, où la même image est reprise :

Les fourriers d'été sont venuz
Pour appareiller son logis,
Et ont fait tendre ses tappis
De fleurs et verdure et tissuz.
En estendant tapis veluz
Les fourriers d'été sont venuz
Pour appareiller son logis.
Cueurs d'ennuy pièca morfonduz,
Dieu mercy, sont sains et jolis ;
Allez-vous-en, prenez païs,
Yver, vous ne demourez plus,
Les fourriers d'été sont venuz
Pour appareiller son logis.

C'est dans ces pièces exquises que se trouve la première fleur de la grâce française ; mais ce qui est charmant va devenir insupportable au milieu du XVIIe siècle. Deux grands changements se sont produits entre ces deux époques ; le XVIe siècle est venu interrompre brutalement l'ancienne civilisation et l'ancienne littérature. Je suis de ceux qui ne regrettent nullement que l'art du moyen âge ait été remplacé par un esprit nou-

veau. Les efforts de notre langue et de notre esprit ne commencent véritablement qu'à l'époque où, sous l'influence d'un souffle venu d'Italie et de Grèce, le monde pousse un cri de soulagement, et où la Renaissance apparaît.

A ce moment, éclatent les guerres de Religion. Un roi gascon, Henri IV, rouvre le Louvre, s'installe à Paris et veut créer un esprit nouveau. Ce n'est pas le prince lui-même qui se charge de cette tâche. Ses rudes compagnons, qui se sont battus avec lui depuis les montagnes du Béarn jusqu'à Fontaine-Française, savent beaucoup mieux tirer un coup d'épée que faire la cour aux dames. De plus les honnêtes femmes n'aiment guère fréquenter au Louvre. Mais des salons commencent à s'ouvrir et quelques années après la mort du roi, une femme de grande naissance, de grand goût, de grand esprit, la marquise de Rambouillet, réunit une société où la décence est de rigueur, où l'on doit s'efforcer d'être aimable, de causer avec les dames, et surtout rechercher dans ses manières, dans ses goûts, dans sa façon de penser et de parler, cette fleur d'élégance et de délicatesse qui constitue l'esprit précieux. C'est alors que commence une des époques les plus fécondes de la littérature française. Dans ce salon se réunissent des femmes qui s'appellent Mme de Longueville, Mme de Chevreuse, Mme de Montbazon, des hommes comme le cardinal de Retz, le duc de Richelieu, l'auteur des *Maximes*, le duc de la Rochefoucaud. Corneille vient y soumettre son *Polyeucte ;* cette réunion de personnes d'élite

fait de ce salon une véritable terre d'élection où la littérature française poussera comme une fleur aussi vigoureuse que délicate.

Malheureusement, toutes les modes ont leurs excès, à toutes les qualités correspondent des défauts. Peu à peu le sceptre tombe des mains de Mme de Rambouillet à celles de ses filles qui ne la valent pas. L'une d'elles, la célèbre Julie d'Angennes, dont Armande reproduit quelques traits, revient sur le goût de sa mère. Elle administre la société, dont elle est la reine, en coquette qui brigue sans cesse des hommages. Elle est précieuse, dans le mauvais sens du mot ; une preuve en est dans le stage de dix ans qu'elle impose à son futur mari, M. de Montausier.

Un des habitués de ces réunions est le représentant authentique de l'esprit précieux. C'est un homme de beaucoup de grâce, d'habileté, de souplesse, qui a laissé un nom, dont on ne lit guère les œuvres, mais dont l'influence n'est pas négligeable. C'est Voiture. Il est véritablement le greffier de l'hôtel de Rambouillet. Dans quelques-unes de ses pièces, il met ce que la galanterie peut inspirer de plus achevé ; dans d'autres, tout ce que l'affectation précieuse, le désir d'être admiré pour soi et de se servir du sujet au lieu de le servir, peuvent suggérer. Aussi telle de ses pièces soutient la comparaison avec des vers exquis d'Alfred de Musset, telle autre serait digne d'être signée Cotin ou Trissotin. Dans le premier genre, voici ce que lui inspire une princesse de l'hôtel de Rambouillet :

Je me meurs tous les jours, en adorant Sylvie,
Mais, dans les maux, dont je me sens périr,
Je suis si content de mourir
Que ce plaisir me redonne la vie.

— Ce dernier vers ne rappelle-t-il pas : « Belle Philis, on désespère, alors qu'on espère toujours ? »

Les plus beaux yeux du monde ont jeté dans mon âme,
Le feu divin qui me rend bienheureux.
Que je vive ou meure pour eux,
J'aime à brûler d'une si belle flamme.
Que si dans cet état quelque doute m'agite,
C'est de penser que dans tous mes tourments,
J'ai de si grands contentements,
Que cela seul m'en ôte le mérite.
Ceux qui font en aimant des plaintes éternelles,
Ne doivent pas être bien amoureux.
Amour rend tous les siens heureux,
Et dans les maux couronne ses fidelles.
Tandis qu'un feu secret me brûle et me dévore,
J'ai des plaisirs à qui rien n'est égal,
Et je vois au fort de mon mal,
Les cieux ouverts dans les yeux que j'adore.
Une divinité de mille attraits pourvue,
Depuis longtemps tient mon cœur en ses fers,
Mais tous les maux que j'ai soufferts
N'égalent pas le bien de l'avoir vue.

Ne peut-on pas rapprocher de ces stances celles que Musset adressa à Ninon ?

Si je vous disais, pourtant, que je vous aime,
Qui sait, brune aux yeux bleus, ce que vous en diriez ?

N'est-ce pas le même esprit, la même cadence ?

A côté du précieux charmant, voici le précieux insup-

portable. Voiture a composé une poésie intitulée : « *A une demoiselle qui avait les manches de sa chemise retroussées et sales.* » Dont j'extrais les vers suivants :

... Vous pouvez bien avec raison
Usant des droits de la victoire;
Mettre vos galants en prison,
Mais qu'elle ne soit pas si noire.
Mon cœur, qui vous est si dévot,
Et que vous réduisez en cendre,
Vous le tenez dans un cachot
Comme un prisonnier qu'on va pendre.
Est-ce que, brûlant nuit et jour,
Je remplis ce lieu de fumée ;
Et que le feu de mon amour
En a fait une cheminée ?
. . . . . .

Le sonnet sur le carosse de couleur amarante paraît préférable à un tel morceau. Il est moins lourd et exprime des idées moins déplaisantes.

Au moment où l'hôtel de Rambouillet brille de toute sa splendeur, il se forme à côté de lui des cercles inférieurs, bourgeois ou provinciaux, qui recueillent les affectations des *Précieuses*. Après Julie d'Angennes, qui a encore de la race et de l'allure, on arrive à Mlle de Scudéry, qui n'est plus qu'une femme de lettres. Selon Tallemant des Réaux : « Elle était très noire, elle semblait suer l'encre. » Bien qu'elle ait eu dans Victor Cousin un admirateur passionné, il est impossible de trouver autre chose aujourd'hui dans ses œuvres qu'un ennui mortel. A ce moment, l'esprit précieux gagne la pro-

vince, où les dames s'imaginent de tenir des bureaux d'esprit et d'employer le jargon à la mode.

Molière, dans ses courses errantes, avait dû rencontrer cet esprit précieux à Pézenas, à Montpellier, à la cour du prince de Conti. Il y avait trouvé une affectation et un mauvais goût qui devait particulièrement choquer le futur auteur du *Misanthrope*. La sincérité des sentiments, la justesse de l'expression, le rapport exact et rigoureux entre la pensée et les termes qui l'expriment, étaient à ses yeux le but même de la littérature. Aussi répondra-t-il au sonnet d'Oronte par la chanson du roi Henri. En présence des pièces semblables à celles de la « Demoiselle qui avait les manches de sa chemise retroussées et sales », il avait vu la comtesse d'Escarbagnas et M. de Pourceaugnac recevant comme des nouveautés parisiennes ces bouquets à Cloris, ces guirlandes aux Muses, liées en gerbes déjà sèches.

Revenu à Paris, Molière assiste à une double lutte qui met en présence deux littératures et deux civilisations. Entre 1659 et 1660, c'est-à-dire entre la première moitié du siècle et la seconde, il se creuse un fossé profond. Le XVIIe siècle commence vraiment avec le gouvernement personnel de Louis XIV. Les vieux usages, les vieilles modes, les vieilles façons de parler, l'affectation dans les sentiments s'en vont avec le règne de Louis XIII. Un nouveau régime commence. Les partisans des vieilles coutumes, c'est-à-dire les esprits précieux, et la société nouvelle c'est-à-dire l'esprit gau-

lois, entrent en lutte. Ils vont opérer leur fusion. Mais les précieux résistent. Boileau ne cesse de les harceler, tandis que le vieux Corneille préfère encore parfois la grandeur emphatique et subtile au goût de vérité, de finesse, de délicatesse du jeune Racine. A ce moment, Bossuet va créer en France la haute éloquence religieuse ; un janséniste de Port-Royal, Pascal, doit être hostile aux Précieux, par tempérament, par habitude d'esprit et par dignité. Molière est mis en demeure de choisir entre les deux partis. En luttant contre l'ancienne littérature, il veut plaire au jeune roi et satisfaire son goût personnel. Aussi, il n'hésite pas à déclarer la guerre avec courage.

Les *Précieuses Ridicules* tiennent encore de la farce. Dans l'intervalle qui les sépare des *Femmes savantes*. Molière a faits de grands progrès. Il sait établir un caractère et surtout poser les questions sur leur véritable terrain. En un mot, il sait soutenir des « thèses », accommoder les évènements, qu'il imagine, à la victoire d'une idée. Dans les *Femmes savantes*, il veut montrer que l'esprit précieux est un dissolvant de la vie de famille. Comme l'avarice, comme la peur de mourir, comme l'égoïsme, il est une cause de souffrance pour les innocents qui le subissent, et de ridicule et d'odieux pour celui qui en est possédé. Aussi Molière abandonne-t-il le terrain sur lequel il s'était placé dans les *Précieuses*. Cathos et Madelon ont des défauts innocents. Ces deux « pecques » provinciales, en arrivant à Paris, veulent être vêtues selon la mode du jour, ce qui exas-

père Gorgibus, le bon bourgeois chargé de conduire ces jeunesses. Elles sont grandes liseuses de romans, elle voudraient suivre la route qui traverse « le pays du Tendre ». Elles désireraient que les gens du bel air et les hommes de lettres vinssent chez elles pour les tenir au courant des productions nouvelles. Il n'y a rien là que d'assez innocent. Dans les *Femmes savantes*, il n'en est plus ainsi. Molière ne s'attaque pas seulement aux défauts de l'âge héroïque des *Précieuses*, qu'il incarne dans Bélise. Les femmes, au moment où il écrit, veulent s'instruire, et non seulement parler le beau langage, mais connaître les sciences. Elles tiennent à savoir ce qui se passe dans Saturne et dans Mars, elles étudient la physique, la chimie, l'astronomie; elles ont, en même temps, conservé l'amour de la galanterie. La conquête de leur main doit se faire dans les règles. Elles ont enfin le goût d'une certaine littérature de salon, étroite et un peu pédante. Tel est le fond des *Femmes savantes*, tel est le terrain de combat sur lequel Molière va évoluer.

Jamais son art ne s'était exercé d'une façon plus sûre et plus adroite, plus ingénieuse et plus simple. Les vrais chefs-d'œuvre sont faits de rien. Le sujet de la comédie est celui-ci : Philaminte veut marier sa fille, Henriette, à un homme de lettres besogneux et intrigant, qui a toutes ses préférences, et toute l'antipathie du père et de l'oncle. Ceux-ci soutiennent Clitandre, un jeune seigneur élégant qui prétend, lui aussi à la main d'Henriette : Dans la famille, il y a deux jeunes filles :

Henriette, toute bonne, toute simple, et Armande, qui longtemps a passé pour ridicule, mais dont nous serions tentés aujourd'hui de plaider la cause, en invoquant pour elle des circonstances atténuantes. Henriette ne manquerait-elle pas un peu, en effet, de cette fleur de délicatesse, de cette pudeur volontiers rougissante et craintive, qui ont toujours été les premiers charmes de la jeune fille ? Elle est très française, pleine de bon sens, d'esprit et de courage. Mais on dirait qu'elle a déjà subi l'épreuve du mariage, tant elle est peu étonnée de ce qu'elle voit et de ce qu'elle entend. Armande est trop élégante ; ses jolies lèvres sont un peu pincées ; elle tient la tête trop haute ; mais elle a les qualités de ses défauts. Si Racine avait eu à choisir parmi les femmes du théâtre de Molière l'héroïne d'une de ses tragédies, c'est Armande qu'il aurait prise. Elle ressemble un peu à Monime ; elles est de celles qui s'estiment à un trop haut prix pour s'abaisser. Sa délicatesse et sa fierté sont extrêmes, et l'honneur d'un homme sera bien placé entre ses mains.

L'antithèse qui existe entre les deux sœurs, Henriette et Armande, se retrouve entre le père et la mère. Chrysale est un bon bourgeois par sa droiture, son bon sens, et aussi par la lourdeur et le terre à terre de son égoïsme. Le bonheur, pour lui, consiste à bien manger, bien boire et bien dormir, et à vivre dans une maison bien tenue, où « le rôt ne soit pas brûlé » et le pot-au-feu trop salé. Sa femme a souffert d'avoir épousé cette nature un peu matérielle. Les premiers temps de ce

mariage n'ont pas dû se passer sans tiraillements. Mais Philaminte a été la plus forte. Elle est au fond une excellente femme, elle n'a ni vices, ni travers. Lorsqu'à la fin de la pièce elle est désillusionnée sur le compte de son Trissotin, et qu'elle voit Chrysale se lamenter sur la perte de son bien, elle a une exclamation digne d'un philosophe :

Ah ! quel honteux transport ! Fi ! tout cela n'est rien ;
Il n'est pour le vrai sage aucun revers funeste.

Aussi le public qui a ri de ses légers défauts, lui rend-il son estime au dénouement.

Vadius et Trissotin sont les faux grands hommes de ce petit cercle. Tous les gens de lettres rencontrent des maisons dont ils deviennent les dieux et où l'on est heureux de rendre justice à leur génie méconnu. Ceux-ci sont accueillis chez Philaminte avec des égards d'autant plus doux pour eux que partout ailleurs il ne les rencontrent pas. Tous deux veulent s'introduire dans la place, ils échouent tous deux par un travers commun dans la gent littéraire, la jalousie.

Enfin, Martine est une paysanne à peine dégrossie. Elle est depuis longtemps dans la maison, elle y a une grande autorité. Il est étonnant qu'elle n'en soit pas sortie. C'est Molière qui l'a maintenue pour l'opposer aux femmes savantes et faire jaillir une fois de plus le comique du contraste. A côté de Martine, Ariste, le frère de Chrysale, est le raisonneur ordinaire des pièces de notre grand comique.

L'action évolue avec une simplicité et une limpidité extraordinaires. C'est avec les moyens les plus simples, avec une lettre feinte, que Molière arrive au dénouement. Ce moyen était vieux, mais il est amené d'une manière toute naturelle. Au moment où la scène s'ouvre, une dispute des deux sœurs, à propos du mariage en général, nous fait soupçonner qu'il est question d'un parti pour l'une d'elles. Lorsque des femmes discutent sur le mari idéal, c'est qu'elles pensent à un mari très particulier ; ici, ce prétendant s'appelle Clitandre. Il a demandé autrefois la main d'Armande ; mais celle-ci l'a tenu loin d'elle. Il a porté ses soins vers Henriette se montrant, en cela, un peu trop pressé. Une rivalité s'engage à ce sujet entre les deux sœurs, et aussi entre Clitandre et Trissotin, soutenu l'un par Chrysale, l'autre par Philaminte.

La peinture de l'esprit précieux est partout dans la pièce. Il s'y manifeste d'abord par la petitesse de son goût ; en second lieu, par l'esprit de coterie ; enfin, par l'esprit d'admiration. Le précieux ne goûte, en effet, que les œuvres de salon, et cette littérature des petits vers, où tout le monde peut s'essayer. Nul ne songera à écrire les *Pensées ;* chacun est capable de faire un sonnet. L'esprit de coterie est défini par Armande qui dit :

Nul n'aura de l'esprit hors nous et nos amis.

C'est la devise des femmes savantes. Aussi se produit-il un conflit entre cette littérature profonde et forte

qu'aimaient et que pratiquaient Molière, et ses amis, et le pédantisme de Cotin, de Trissotin, de Vadius, de Voiture et de ceux qui leur ressemblent : Clitandre est le porte-parole de Molière, quand il s'adresse ainsi à Trissotin :

Il semble à trois gredins, dans leur petit cerveau,
Que pour être imprimés et reliés en veau,
Les voilà dans l'État d'importantes personnes ;
Qu'avec leur plume ils font le destin des couronnes ;
Qu'au moindre petit bruit de leurs productions
Ils doivent voir chez eux voler les pensions ;
Que sur eux l'univers a la vue attachée,
Que partout de leur nom la gloire est épanchée...
Riches, pour tout mérite, en babil importun.
Inhabiles à tout, vides de sens commun,
Et pleins d'un ridicule et d'une impertinence
A décrier partout l'esprit et la science.

C'est bien une déclaration de guerre à l'ancienne littérature et un programme pour l'école nouvelle, qui prend conscience de sa force et de sa valeur. Aussi, cette comédie est-elle le modèle des pièces littéraires, qui sont les plus difficiles à faire, parce que leur valeur est toute dans les nuances, dans la vérité des détails, qu'il faut cependant grouper et grossir pour affronter la rampe du théâtre. Ces détails doivent être traduits par des moyens littéraires. C'est ainsi que le style des *Femmes savantes*, qui remplit toutes ces conditions, est le plus fin, le plus nuancé, le meilleur que Molière ait jamais écrit. Cette pièce est une de celles qui mettent leur auteur à côté de Racine, de Boileau, c'est-à-dire des

hommes qui ont attaché le plus grand prix au rapport exact entre la pensée et la parole.

Après toutes ces attaques, peut-on dire que l'esprit précieux soit mort ? Non ; il est éternel. Il peut se cacher pendant cinquante ou soixante ans, il reparaît ensuite. A peine Molière a-t-il disparu que l'hôtel de Rambouillet s'ouvre de nouveau avec la marquise de Lambert, chez laquelle tous les écrivains du XVIIIe siècle viennent rechercher des suffrages. L'esprit précieux inspire à ce moment toute une littérature, et, en particulier, toute l'œuvre de Marivaux. Le *Jeu de l'Amour et du Hasard*, son chef-d'œuvre, n'a-t-il pas pour sujet l'épreuve qu'une jeune fille fait subir à son prétendant, et ce jeu n'était-il pas le rêve de Cathos et de Madelon dans les *Précieuses*, d'Armande dans les *Femmes savantes* ?

Enfin, le précieux, étouffé par l'éloquence d'un Rousseau et par la Révolution française, renaît, au début du XIXe siècle, dans le salon de Mme Récamier. Le romantisme lui-même, en cultivant avec passion les images et la forme, devait ressusciter ce défaut. Nous retrouvons, chez les nouveaux poètes, les mêmes idées, traitées en vertu de la même formule. Comme chez Voiture, la métaphore est développée avec complaisance dans la pièce de Théophile Gautier que voici :

PREMIER SOURIRE DU PRINTEMPS.

Tandis qu'à leurs œuvres perverses
Les hommes courent haletants,

Mars qui rit, malgré les averses,
Prépare en secret le printemps.
Pour les petites pâquerettes,
Sournoisement, lorsque tout dort,
Il repasse des collerettes
Et cisèle des boutons d'or.
Dans le verger et dans la vigne,
Il s'en va, furtif perruquier,
Avec une houppe de cygne,
Poudrer à frimas l'amandier.
La nature au lit se repose :
Lui, descend au jardin désert,
Et lace les boutons de rose
Dans leurs corsets de velours vert.
Tout en composant des solfèges
Qu'aux merles il siffle à mi-voix,
Il sème aux prés les perce-neiges
Et les violettes aux bois.
Sous le cresson de la fontaine,
Où le cerf boit, l'oreille au guet,
De sa main glacée, il égrène
Les grelots d'argent du muguet
Sous l'herbe, pour que tu la cueilles,
Il met la fraise au teint vermeil,
Et te tresse un chapeau de feuilles
Pour te garantir du soleil.
Puis, lorsque sa besogne est faite
Et que son règne va finir,
Au seuil d'avril, tournant la tête,
Il dit : « Printemps, tu peux venir ! »

Ce morceau est exquis, mais n'est-il pas, avant tout, précieux ?

Que devons-nous conserver des *Femmes savantes ?* La leçon que nous donne Molière est-elle faite pour nous ? Théodore de Banville et Auguste Vacquerie se sont

posé cette question. L'auteur des *Profils et Grimaces* reproche à Molière d'avoir jeté le ridicule sur les femmes qui cherchent à s'instruire. Il traduit ainsi la pensée de notre temps. Tout est permis aux femmes aujourd'hui en fait d'instruction. Mais il y a, au théâtre, une vérité permanente et une vérité relative. Certaines nécessités sociales disparaissent lorsqu'elles changent les conditions de la vie. Pourtant, si les femmes ont le droit d'être savantes, elles doivent, avant tout, rester des femmes sans épithète.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. FRANCISQUE SARCEY

LE 2 MARS 1893, AVANT LA REPRÉSENTATION

DE

NICOMÈDE

TRAGÉDIE EN CINQ ACTES

DE

CORNEILLE

NICOMÈDE

Mesdames, Messieurs.

J'ai à vous entretenir aujourd'hui de la tragédie de *Nicomède*, et c'est par cette pièce que nous terminerons nos études sur Corneille. Nous avons jusqu'ici étudié ses grands chefs-d'œuvre : *le Cid*, *Horace*, *Cinna* et *Polyeucte*. Après ces quatre pièces qui sont restées au répertoire, il s'en trouve une dernière *Nicomède*. Pourquoi l'a-t-on choisie plutôt qu'une autre ? C'est que *Nicomède* termine, non pas la carrière théâtrale de Corneille, mais la carrière de ses succès. Depuis *Polyeucte* jusqu'à *Nicomède*, il a eu des pièces.... comment dirai-je ?.... malheureuses... gâtées par trop de défauts, et qui ont pour titre : *Héraclius*, *Rodogune*, *la Mort de Pompée*, où se trouvent mêlées à de grandes beautés des maladresses telles que ces pièces, après avoir été bien accueillies des contemporains, ont disparu du répertoire. *Nicomède* est la dernière qui ait obtenu un grand succès autrefois, le règne de Corneille était fini ; c'est donc

une sorte de date. De même que la carrière de Corneille s'ouvre avec le *Cid*, en 1636, après je ne sais combien de pièces sans grande valeur, c'est avec *Nicomède* qu'elle se ferme, en 1651.

Cependant je dois vous dire que presque toutes les pièces qui ont été jouées entre *Polyeucte* et *Nicomède* ont été reprises sur cette scène. Ainsi *Théodore, vierge et martyre*, sur laquelle M. Jules Lemaître a fait une si belle conférence, ainsi *Don Sanche d'Aragon*, *Rodogune* même. *Nicomède* se trouve être une pièce absolument nouvelle; elle n'a pas été jouée, ni au Français, ni à l'Odéon, depuis 1865. Cette dernière représentation fut jugée inutile!

Néanmoins *Nicomède*, Mesdames et Messieurs, est une pièce extrêmement curieuse. Corneille a eu une idée qui n'a pas été assez louée, à mon avis, parce qu'il a été critiqué, depuis plus d'un demi-siècle, beaucoup plus par des hommes de science, d'érudition, par des professeurs, que par des hommes de théâtre. En effet Corneille, après avoir établi en quelque sorte par son propre exemple les règles de la tragédie et en avoir donné la formule, *Polyeucte* représenté, s'est tourné vers d'autres genres. C'est ainsi qu'il est le premier qui ait traité le mélodrame: *Rodogune*, *Héraclius* ne sont pas autre chose, au vrai sens du mot.

Le mélodrame est une combinaison d'évènements qui, agissant par leur vertu propre, en dehors des passions qui s'y mêlent ou des caractères qui s'y dessinent, gouverne seule la pièce et va aboutir à une situation

ou à une catastrophe. Eh bien ! c'est précisément le fait d'*Héraclius* et de *Rodogune*, dont l'une se termine par le fameux :

Devine si tu peux, et choisis si tu l'oses,

et l'autre par l'empoisonnement de Cléopâtre. Seulement Corneille, en tentant ces nouveaux genres, ne les a pas poussés à bout, parce qu'il obéissait à des conditions de milieu qui lui rendaient presque impossible d'apporter sur la scène une grande multiplicité d'événements. Il fallait que la tragédie se passât entre deux rangées de grands seigneurs ; il était donc obligé, ayant un mélodrame, de ne mettre en présence l'un de l'autre que deux ou trois personnages et de plus de leur faire exprimer les passions qu'ils ressentaient au lieu de nous montrer le jeu des évènements qui aurait demandé plus de place. Il a fait des œuvres admirables encore, mais qui, comme toutes les œuvres de transition, n'ont pas survécu.

Eh bien ! ce qui n'a pas été assez dit, à mon sens, c'est que *Nicomède* est une œuvre d'un genre tout nouveau, et qui n'a pris toute son extension qu'à notre époque. Ce n'est pas autre chose qu'un drame de cape et d'épée. Prenez un d'Artagnan quelconque qui se trouve mêlé à des trames ténébreuses et à des évènements d'une complication extrême, et qui les dénoue d'un coup de son épée ; qui est un guerrier plein de vaillance, qui n'est jamais embarrassé devant le danger, en un mot qui s'agite au milieu de toutes sortes d'évènements avec un

panache extraordinaire : voilà ce que c'est que les drames de cape et d'épée. Eh bien ! Corneille a pris un héros qui n'est pas autre chose qu'un d'Artagnan, un Bussy, un Lagardère. Seulement il n'a pas pu le mêler à des événements merveilleux. C'est qu'il ne saisissait pas le mouvement de ces choses-là. Il manquait absolument de dextérité. Comme il était habitué à analyser des passions, toutes les fois qu'il combinait des événements il le faisait avec force ; mais ce n'est pas tout, pour les faire agir les uns sur les autres, il faut de l'agilité. Ensuite il n'avait pas la langue qu'il fallait. Toutes les fois qu'il exprimait de grandes idées, il se sentait puissant, il était soutenu par son *démon* ; il trouvait alors des strophes admirables. Mais aussitôt qu'il s'agissait d'exposer des événements, de montrer comment ils se coordonnent, de les raconter, il s'y perdait ; soit qu'il ne se donnât pas assez de mal, soit que son génie l'abandonnât, soit que ces choses-là ne l'intéressassent pas. C'est la langue la plus difficile, la plus rocailleuse qui soit au théâtre que celle du drame. En sorte que durant tout le temps que le héros de Corneille est en scène, nous avons des tirades merveilleuses : Dumas père n'en a jamais fait de pareilles ; mais aussitôt qu'il est dans la coulisse, je ne dirai pas précisément que c'est la brume et la bouteille à l'encre, mais la pièce s'obscurcit, perd tout son intérêt. Permettez-moi, Mesdames et Messieurs, de vous donner quelques détails de *Nicomède*, afin que vous puissiez suivre plus aisément cette tragédie. Il est impossible de s'y reconnaître si on n'a pas les éléments

de cette complication d'événements si extraordinaires que Corneille n'a pas eu le talent de suffisamment coordonner et rendre vraisemblables. C'est là un travail bien médiocre, il n'y a pas de grandes idées à exposer, mais c'est un peu pour cela qu'on a institué ces conférences.

Prusias, Mesdames et Messieurs, est roi de Bithynie. Il a eu un fils nommé Nicomède, d'un premier mariage. Puis, sa femme étant morte, il en a épousé une seconde, Arsinoé, beaucoup plus jeune que lui. De cette seconde femme il a eu un fils nommé Attale. Vous savez quelle était à cette époque la politique des Romains. Presque toujours lorsqu'il y avait deux frères fils d'un roi, l'un d'eux était élevé à Rome et tenu en réserve soit pour être opposé au roi régnant, soit pour lui donner une occasion d'intervenir dans le royaume et finalement pour mettre la main sur l'Empire. Attale a donc été réclamé par Rome et envoyé par Prusias en otage aux Romains. Il y est resté jusqu'à l'âge de vingt ans. D'autre part, Messieurs, ceci est important : le roi d'Arménie (quel était ce roi ? Corneille ne nous le dit pas) avait une fille nommée Laodice ; il l'avait envoyée chez Prusias au moment de mourir, en disant à ce dernier de l'élever jusqu'à ce qu'elle fût en âge de se marier ; et il avait convenu que Laodice deviendrait la femme de Nicomède, le premier fils de Prusias, de manière à ce que les deux royaumes d'Arménie et de Bithynie fussent réunis par le fait de ce mariage. Les Romains avaient vu cet arrangement d'un très mauvais œil, et se préparaient à ramener Attale pour empêcher

cette union, car, au moment où la pièce s'ouvre, Nicomède et Laodice sont sur le point de se marier. Nicomède, à la suite d'évènements glorieux, est devenu une espèce de héros. Il a conquis trois royaumes, dont il sera constamment question dans la pièce : ces trois royaumes, ce sont ceux du Pont, de la Galatie et... de la Paphlagonie !

> Trois sceptres à son trône attachés par mon bras
> Parleront au lieu d'elle, et ne se tairont pas.

Nicoméde est donc très fier ; il est à la tête d'une armée puissante, et il songe à ces quatre royaumes (la Bithynie comprise) qui lui sont réservés et s'il épouse Laodice, cela fera tout un morceau de l'Asie sous sa domination.

Cependant, Arsinoé, seconde femme de Prusias, et qui se trouve être par conséquent la belle-mère de Nicomède et qui est la mère d'Attale, a horreur de Nicomède son beau-fils et protège contre lui les intérêts d'Attale. Elle voudrait bien supprimer Nicomède. L'attaquer dans son armée, c'est difficile ; elle n'osera pas. Elle imagine un de ces moyens artificieux dont Corneille était coutumier ; elle lui envoie deux messagers, Métrobate et Zénon. Vous ne les verrez pas dans la pièce, mais sans cesse on en parlera. Ils se rendront auprès de Nicomède et lui diront : « Nous venons de la part de la reine, qui nous a chargés de vous assassiner ». A cette révélation, pense Arsinoé, Nicomède quittera son armée, viendra me dénoncer à Prusias que je persuaderai

très aisément du mensonge criminel de son fils coupable. Puis supprimer Nicomède et demeurer maître de la situation sera l'effet de ma vengeance facile.

Voilà donc les éléments de la pièce au moment où elle s'ouvre. Nicomède revient avec Mitrobate et Zénon : il est furieux contre Arsinoé. Il se rend auprès de Laodice. Ils s'entretiennent tous deux de diverses choses, quand Attale survient, Nicomède dit à Laodice : Il ne sait pas qui je suis, ne me nommes pas. — Rappelez-vous ici, Messieurs, je ne sais combien de scènes que vous trouverez dans les drames de cape et d'épée. Le héros est toujours connu du public, mais inconnu des acteurs. Attale débite à Laodice des madrigaux, des épigrammes qu'il a apprises à Rome, car c'est un très bel esprit. Il n'est pas aimé de Laodice, mais il garde bon espoir, car Rome le protège. Nicomède à ces mots se trahit :

Quoi, Rome, Seigneur ?...

Attala est surpris : Qu'est-ce que cet individu qui l'interrompt :

Seigneur, je crains pour vous qu'un Romain vous écoute.

« Comment ? vous, Romain, vous voulez épouser Laodice ; mais pour faire un mariage égal à votre condition, il vous faudrait la fille d'un préteur ». Attale est confondu. « Mais, Madame, dit-il, qu'est-ce que cet homme là? Lui ordonnerez-vous de se taire? » Et la scène continue ainsi, et Nicomède accable son frère d'une

ironie sanglante : « J'ai sur vous cet avantage de vous connaître et de n'être point connu de vous. » Arsinoé arrive alors. « Madame, lui dit Nicomède, apprenez donc à votre fils qui je suis. » La scène est charmante. Elle a été reprise depuis, je ne sais combien de fois ; elle fait toujours grand effet. Cependant je vais vous dire où en est le danger. Elle est ironique d'un bout à l'autre ; or l'ironie peut plaire pendant une scène, mais c'est tout. Le public s'en fatigue vite, et jamais une pièce fondée sur l'ironie ne réussira. Je ne puis pas en dire la raison, mais c'est absolument prouvé.

Nicomède et Attale en viennent donc aux prises. Arsinoé demeure seule avec sa confidente et lui expose tout ce que je vous ai déjà dit. Nous arrivons au second acte. Ah ! pour la première fois nous voyons Prusias. C'est peut-être le caractère le plus singulier que Corneille ait mis sur la scène. Pour le bien comprendre, il faut se reporter à ce que nous savons de l'histoire de ce temps-là. Ces malheureux rois successeurs d'Alexandre étaient tombés dans un état d'abjection incroyable. La chute de Carthage et la défaite d'Antiochus Epiphane avaient jeté la terreur parmi tous ces monarques qui n'osent plus, comme dit Montesquieu, jeter des regards fixes sur le peuple romain ; ils en avaient une peur effroyable et ils exprimaient cette peur par des bassesses sans nom. C'était le temps où Eumène plaidait devant le Sénat contre les Rhodiens, où Ariararthe faisait des sacrifices pour remercier les dieux de lui avoir accordé la protection de Rome, où Antiochus Épiphane

s'arrêtait dans le cercle de Popilius, où Micipsa recommandait à ses fils de ne se regarder que comme les serviteurs du peuple romain. Il y avait à ce moment-là une humiliation avilissante de la part de tous ces rois d'Asie vis-à-vis de Rome. Et bien ! Prusias est au dernier degré de cette bassesse ; et Corneille, en homme d'art, a voulu qu'il tremblât également devant sa femme, que ce roi Cassandre fut en même temps un pauvre mari et eut avec cela de ces retours de violence qu'ont souvent les poltrons. Et en effet, Prusias, vous le verrez pendant toute cette pièce, tantôt bas, vil, ridicule, et tantôt se reprenant et poussant jusqu'à l'extravagance les menaces contre ceux qu'indigne sa bassesse. C'est un caractère admirablement composé, mais comique. Aussi les hommes du XVIIIe siècle ont-ils dit : *Nicomède*, ce n'est pas une tragédie. Cela dérangeait absolument leurs idées ; ça ne dérange pas les nôtres : c'est un drame de cape et d'épée, et dans les drames de cape et d'épée il suffit que le héros soit toujours héroïque, et autour de lui il peut y avoir aussi bien des âmes viles que des personnages comiques. C'est un des éléments constitutifs du drame tel que l'ont établi les Dumas, les Maquet et les Féval, que le comique. La tragédie de Corneille ne pourrait pas s'en passer.

Prusias est donc éminemment comique; il l'est presque d'un bout à l'autre, et dès sa première scène avec Arapse son confident — ce dernier est une créature d'Arsinoé — Prusias vient d'apprendre que son fils a quitté son armée. « Mais quitter son armée, dit-il, est un crime ;

il a gagné tant de batailles, conquis trois provinces, il est beaucoup plus maître que moi de mes Etats; certes ce n'est pas rassurant. Il est vrai, que je suis son père, mais quand on méprise son roi, on peut bien mépriser son père. » Araspse lui objecte: « Sire, vous êtes dans le vrai. Mais Nicomède est un trop grand prince! Cependant je ne vous assurerai pas... je ne veux pas absolument vous assurer... mais enfin c'est Nicomède. » — Nicomède entre. — Comment? vous avez quitté votre armée? Nicomède ne veut pas encore avouer à son père qu'il vient à cause de Métrobate et Zénon, et de sa belle-mère. Il lui répond qu'il est accouru l'embrasser. — « Du moment que c'est pour cela... Tenez, je vais vous faire honneur. » Prusias est rassuré et heureux. Un ambassadeur romain lui a demandé audience; eh bien! son fils parlera pour lui. Là-dessus, tous les commentateurs s'écrient: « Comme c'est profond! » Il n'y a pas moyen de leur faire entendre que Corneille est un homme de théâtre.

L'ambassadeur se présente, il a des choses très importantes à dire; si c'est Prusias qui lui répond, cela ne nous intéressera pas. Il est aussi peu vraisemblable que ce soit Nicomède qui réponde; mais, au théâtre, il ne s'agit point d'être tout à fait raisonnable, il s'agit de donner au public ce qu'il voudrait avoir.

Flaminius est peut-être le personnage le plus étudié de cette pièce; malheureusement, c'est aussi le moins sympathique. Il représente la politique tortueuse des Romains, qui cherchait à mettre la discorde entre les

membres des familles royales. C'est extrêmement curieux à étudier le livre à la main ; au théâtre, autant que je me rappelle, cela ne fait pas grand effet.

Flaminius arrive donc et dit à Prusias : « Sire, nous avons élevé le jeune prince Attale, nous l'avons nourri des maximes romaines, il est très digne de commander ; je viens vous demander où vous voulez qu'il ait un trône. » Vous devinez que c'est pour séparer Attale de Nicomède et lui donner un royaume particulier, afin qu'il n'y ait pas trois ou quatre provinces réunies sous un même monarque. Prusias se tourne vers Nicomède et lui demande conseil ; puis vient une scène de toute beauté. Nicomède s'avance fièrement vers l'ambassadeur et s'étonne de voir les Romains se mêler des affaires de leur royaume : « Et d'où prendrait le Sénat, vous vivant, vous régnant, ce droit sur votre État ? Elle vient vous dicter des lois chez vous ! »

Et Prusias :

Mais enfin

Pour de pareils amis il faut se faire effort.
— Qui partage vos biens aspire à votre mort.
Et de pareils amis en bonne politique...

Alors Prusias :

Ah ! ne me brouillez pas avec la République !

Mais Nicomède continue, dit les choses les plus désagréables qu'il soit à Flaminius, et il ajoute avec une correction parfaite : « Vous voulez donner un royaume à Attale. Eh bien ! laissez-moi faire. Je vais conquérir

les bords de l'Hellespont, ceux de la mer Egée... » Alors Flaminius : « Vous n'en avez pas le droit ? — Comment? — Non, Rome prend ces pays sous sa protection ». Et Nicomède, au comble de la fureur, éclate : « Eh bien, faites donc vos armées;

> Et si Flaminius en est le capitaine,
> Nous pouvons lui trouver un lac de Trasiméne !

Et il lance les invectives les plus blessantes qu'il peut trouver contre Flaminius, qui répond toujours avec une parfaite bonne grâce en disant au roi : « Vous voyez, sire, on manque à l'ambassadeur romain ». Alors ce malheureux Prusias s'excuse : « C'est un jeune homme, il s'égare... » Puis vient une scène extrêmement vive. Flaminius comprend très bien qu'on ne nommera pas Attale, roi de Phrygie, comme il l'aurait peut-être désiré. « Mais, dit-il, il y a là une jeune princesse qui a besoin d'un époux ; vous pouvez, sire, lui donner Attale ». Alors Prusias : « Assurément, et ce serait un moyen d'accommoder les choses ! » Mais Nicomède objecte : « Sire, cela dépend de Laodice elle-même ; laissez-lui pleine liberté de se prononcer sur le choix d'un époux ». Toute cette scène est une belle passe d'armes. Maintenant, supposez qu'après toutes ces rodomontades le héros disparaisse et ne dise plus rien du tout, vous penserez : Ce jeune prince est toujours à agiter son panache et il ne fait rien, il ne se contente que de parler. C'est malheureusement ce que Corneille, qui était si admirable quand il s'agissait de faire parler ses

gens, nous offre ici. Il ne savait pas faire manœuvrer les faits, ni les ordonner, ni les lancer vers un but commun, soit qu'il ne s'en donnât point la peine, soit qu'il ignorât cet art, qui, depuis, est devenu très connu ; mais ce qu'il y a de certain, c'est qu'il donnait les premiers linéaments d'un genre qui a été à la mode pendant vingt-cinq ans, qui commence à y revenir et qui y reviendra.

Donc, Nicomède se retire, et Prusias dit à Flaminius : « J'ai une grande influence sur Laodice, je ferai tous mes efforts pour vous donner entière satisfaction. Attale épousera Laodice ».

*
* *

Au troisième acte Prusias fait des ouvertures à Laodice, qui les repousse énergiquement. Cette jeune princesse n'est absolument que la doublure de son fiancé : elle est héroïque comme lui, elle se répand en invectives comme lui, elle met la main sur la garde de son épée, elle agite son casque, elle montre son panache comme lui, mais elle exprime moins bien et avec moins de force ce que nous aimons à entendre dans la bouche de Nicomède. Elle a des maximes de vertu spartiate, mais tant d'héroïsme fatigue. Nous avons déjà un héros, il est inutile d'en avoir un second. — Flaminius a un entretien avec Laodice. On admire beaucoup cette scène-là. Moi je ne la comprends pas. Comment, voilà

Flaminius, cet homme si spirituel qui s'imagine qu'il pourra quelque chose sur Laodice, une jeune femme qui aime profondément un héros qui a gagné je ne sais combien de batailles, en lui disant : « Prenez garde, vous allez vous rendre hostile à Rome, et Rome est la maîtresse du monde, souvenez vous-en ». Mais elle :

La maîtresse du monde ! Ah ! vous me feriez peur
S'il ne s'en fallait pas l'Arménie et mon cœur.

Et alors elle entame l'éloge de Nicomède : Lui ! mais il vous vaincra ! — C'est une scène absolument sans intérêt parce qu'elle ne nous mène à aucun but. Il n'a pas même été question de Métrobate et de Zénon, et ce sont ceux qui sont en quelque sorte les agents de cette intrigue. Mais, rassurez-vous, nous y arrivons.

En effet, comme Flaminius s'entretient avec Laodice paraît Nicomède. Pourquoi ? Pour débiter des injures à l'ambassadeur : « Vous a-t-il conseillé beaucoup de lâchetés, Madame ? » — Flaminius trouve le langage vraiment trop outrageant : on ne traite pas ainsi un ambassadeur ! Je ne vous regarde que comme l'agent d'Attale, que pour Flaminius, l'empoisonneur de mon maître, celui qui a forcé Annibal à se donner la mort ».

Flaminius se retire et va se plaindre à Prusias. Pendant ce temps-là, Métrobate et Zénon, stimulés par Arsinoé, ont déclaré au roi que c'était Nicomède qui les avait subornés. Cela crée bien des complications, mais je vous donne la pièce telle qu'elle est, c'est-à-dire très em-

brouillée ; il faut la lire trois ou quatre fois avant de la comprendre.

Ce Prusias, toutes les fois qu'il est en scène, est fort amusant. Il fait venir son fils et lui dit « Mais ce n'est point du tout ce que tu m'avais déclaré, tu prétendais que c'était ma femme qui avait suborné contre toi Métrobate et Zénon, et c'est toi qui es l'auteur de cette machination !... » Et alors, Mesdames et Messieurs, nous assistons à une scène absolument semblable à celle de Béline et d'Argan dans le *Malade imaginaire*. Arsinoé commence par demander grâce pour son beau-fils. « Grâce ! Grâce ! seigneur, je me désiste, je suis sa belle-mère, c'est tout naturel, je lui pardonne, pardonnez-lui aussi ». Alors Prusias : « Ingrat ! » Nicomède se tire d'affaire par un coup droit : « Ah ! elle prétend que c'est moi qui ait suborné Métrobate et Zénon. Eh bien ! il y a une chose bien simple : ou ces deux misérables ont menti quand ils l'ont accusée, ou ils mentent en m'accusant à mon tour. Dans l'un et l'autre cas, ils sont coupables. Eh bien ! sire, faites-leur couper la tête ». Le dilemne est admirable. Arsinoé n'a rien à répondre. Elle se défend seulement d'avoir eu la pensée de faire Attale roi, et elle se jette au cou de son mari, qui fond en larmes. Puis, elle s'éloigne fièrement, laissant le père et le fils vis-à-vis l'un de l'autre.

*
* *

Comme je crains, Mesdames et Messieurs, de vous re-

tenir trop longtemps. Nous allons passer rapidement, si vous le voulez bien, sur un certain nombre d'incidents. Il n'y a rien de plus difficile à raconter que les pièces qui tournent sur elles-mêmes. Vous vous rappelez la pièce de M. de Curel. Jules Lemaître s'était mis en tête de la raconter. Je lui disais : Vous n'en viendrez jamais à bout. Et, en effet, sa conférence, certes, a été pleine d'esprit. Mais, à un certain moment. il a été obligé de faire l'aveu de son incapacité. Eh bien ! je suis dans le même embarras. Dans ces troisième et quatrième actes, la pièce tourne autour d'elle-même et n'avance pas d'un pas. Cependant, il y a quelque chose qui se dessine à la fin du quatrième acte. C'est un rôle dont je ne vous ai pas parlé encore et que Corneille a dégagé de scène en scène : c'est celui d'Attale. C'est un bon jeune homme. Vous pourriez croire qu'il a donné dans toutes les horreurs de sa mère ; pas du tout. Il a été élevé par les Romains. Il a reçu d'eux des idées d'honnêteté et de probité, et peu à peu il s'aperçoit que sa mère pourrait bien être une intrigante. Et, ce qui est surtout une des beautés de l'art de Corneille, c'est que Nicomède, par la seule vertu de son héroïsme, tire peu à peu Attale à lui. Dans une entrevue qu'il a avec sa mère, au troisième acte, et où celle-ci lui parle de Nicomède comme d'un odieux suborneur, le jeune prince a peine à la croire : « C'est une âme fière, répondit-il, il ne doit point être capable de telles forfaitures ; il a des airs nobles ! » Et, au quatrième acte, lorsque Flaminius le prend à part. car Prusias brusquement, dans sa fureur, a chassé Ni-

comède et lui a dit qu'il réservait le trône de Bithynie à son fils Attale ; le jeune prince remercie Flaminius de ses bons offices, et ajoute : « Maintenant que le roi m'a déclaré son héritier, je suis convaincu que je suis le roi de Bithynie, Laodice acceptera ma main ». Flaminius alors : « Non, ce n'est plus possible, non, puisque vous voilà roi de Bithynie, vous ne pouvez plus prétendre à la main d'une reine. — Comment ? — Rome ne veut point cela ». Et il ajoute d'un ton très sec : « Vous n'êtes quelque chose que par Rome. Du jour où Rome vous abandonnera, vous n'existerez plus ».

Attale demeure stupéfait, et alors il a un monologue qui est une des beautés de la pièce de Corneille :

Attale, était-ce ainsi que régnaient tes ancêtres ?...

« — Plutôt que subir tant de chefs, ne vaut-il pas mieux en choisir un seul, et un vainqueur, un héros ». Il y a là une explosion de jeunesse, de grandeur, qui nous fait aimer ce jeune prince.

*
* *

Nous arrivons au cinquième acte, qui est un des plus embrouillé de la pièce, mais qui la termine. Pour délivrer Nicomède, que le roi a fait arrêter, Laodice a soulevé le peuple. C'est une révolte, ou, si vous aimez mieux, une révolution. Ce pauvre Prusias arrive tout

éperdu dans son palais. Il demande conseil à chacun : « Que dois-je faire ? » Sa femme lui dit : « Nous avons au palais une porte secrète (vous reconnaissez-là le mélodrame). Flaminius va s'emparer de Nicomède ; on l'escortera de cinq ou six gardes, on le fera monter sur une trirème et, au large !... Pendant ce temps-là, vous irez calmer le peuple, et, quand Nicomède sera en mer, vous annoncerez à vos sujets que Nicomède est bien loin d'eux et ceux-ci apaiseront leur colère. » Prusias est enchanté de l'idée. En effet, l'acte s'exécute, mais Attale a tout entendu. Arsinoé se croit maîtresse de la situation. Elle insulte Laodice, qui lui répond avec une grâce chevaleresque. Mais voilà qu'on apprend qu'au moment de passer la poterne une main inconnue a frappé Arapse, et que Nicomède est délivré. Nicomède est le maître. Arsinoé est dans les transes les plus terribles ; elle craint que Nicomède ne se venge. Laodice la rassure :

Serait-il mon amant s'il n'était généreux ?

Est-ce Laodice qui parle ainsi de Nicomède ou Nicomède qui parle ainsi de Laodice ? Ils sont toujours semblables l'un à l'autre. Nicomède arrive triomphant ; naturellement il pardonne à tous ; il a de bonnes paroles pour chacun ; puis il ajoute : « Je voudrais bien savoir quelle est la main inconnue qui m'a délivré ; mon bienfaiteur m'a pris mon anneau en me disant qu'il viendrait me le rendre ici-même ». Alors Attale se détache et s'adressant à son frère aîné :

Le voulez-vous, seigneur, reprendre de ma main ?

A ce moment, Nicomède, — c'est un des grands souvenirs de mon enfance ; non, pas de mon enfance, il n'y a que trente-deux ans. — Beauvallet restait là regardant son frère ; ce n'était pas la joie d'être sauvé, c'était l'orgueil, c'était l'allégresse d'avoir un homme de son sang ramené à de meilleurs sentiments, et cela par l'attrait de sa propre vertu, et alors il se jetait dans ses bras et lui disait :

Ah ! laissez-moi toujours cette digne marque
Reconnaître en mon sang un vrai sang de monarque.

Il y avait là comme une illumination soudaine. C'était deux grandes âmes de vaillants guerriers qui se reconnaissaient et tombaient dans les bras l'un de l'autre ; c'était un coup de théâtre admirable. De cela, j'avoue qu'on ne suppose pas grand chose à la lecture ; mais, voyez-vous, les pièces de Corneille, quels qu'en soient les défauts, sont faites pour être jouées. Eh bien ! pour tout homme de théâtre, c'est cela du théâtre ; en sorte que même dans cette malheureuse pièce qui n'est pas une pièce, qui tourne toujours sur elle-même, nous avons encore de très belles choses ; il y a de jolies tirades ironiques ; il y a surtout un héros, le héros des drames de cape et d'épée que Corneille a inventé, sans le pousser jusqu'au bout. D'autres devaient le reprendre : ils n'avaient pas plus de génie, mais ils savaient mieux combiner les évènements et faire manœuvrer les personnages.

Et maintenant, Mesdames et Messieurs, je vais, tout

comme vous, me mettre dans une loge pour contrôler si ce que je vous ai dit est vrai, car toutes les fois qu'on n'a pas vu la pièce aux chandelles, on ne sait jamais si l'on a raison d'en parler de certaines façons. Les pièces ne se jugent qu'à leur représentation, et, toutes les fois que vous voulez parler d'œuvres de théâtre, c'est sous l'angle du théâtre qu'il faut les juger et les examiner. Eh bien ! *Nicomède*, malgré tous ses défauts, est une œuvre de théâtre. Pourtant, elle a été refaite. Évidemment, les deux ou trois grandes explosions de sentiments et les deux ou trois belles scènes dont je vous ai parlé n'ont pas été touchées, mais néanmoins certaines modifications ont été introduites dans la pièce sans que Corneille y perde quelque chose. Je n'ai pas besoin de vous dire, Mesdames et Messieurs, que Corneille a eu la gloire d'avoir été un inventeur, et j'estime que ce qu'il y a de plus beau en art, c'est d'avoir trouvé quelque chose de nouveau et de l'avoir imposé à ses contemporains.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. GUSTAVE LARROUMET

LE 8 MARS 1893, AVANT LA REPRÉSENTATION

DU

MALADE IMAGINAIRE

COMÉDIE EN CINQ ACTES

DE

MOLIÈRE

LE MALADE IMAGINAIRE

Mesdames, Messieurs,

Il y a deux catégories de sujets auxquels Molière est revenu dans sa carrière avec une prédilection et un acharnement visibles. Le premier, c'est la satire des précieuses : nous avons eu l'occasion de voir comment, parti des *Précieuses Ridicules*, il est arrivé aux *Femmes Savantes*, en semant le long du chemin des traits de plus en plus multipliés, de plus en plus piquants, de plus en plus vibrants, à l'adresse de la fausse science et du pédantisme. Le second de ces sujets, c'est les médecins. Il n'y a pas moins de cinq pièces dans l'œuvre de Molière où la dérision de la médecine occupe une grande place. Plusieurs même y sont entièrement consacrées. Dans *Don Juan*, nous avons vu Sganarelle, par un hors-d'œuvre qui n'était point une nécessité du sujet, tant s'en faut, partir en robe de médecin et déclarer que la médecine était la meilleure des professions. Puis, c'est l'*Amour médecin*, puis le *Médecin malgré lui*, dont

vous venez de voir la représentation, puis *M. de Pourceaugnac*, où la scène de la consultation tient une grande place, enfin le *Malade imaginaire*. Pourquoi cette prédilection si marquée de Molière pour ce genre de sujet? On en a donné plusieurs raisons. La première, c'est la mauvaise santé de Molière. Il est certain que, depuis 1651 ou 1653, quatre ou cinq ans avant son arrivée à Paris, surmené par son triple rôle de chef de troupe, d'auteur et d'acteur, obsédé par les attaques et les injures de ses ennemis, torturé par ses chagrins domestiques, le grand comique a vu sa santé d'abord atteinte, puis compromise, enfin inévitablement perdue. Il est donc arrivé à Molière de faire ce que nous faisons tous : il s'est adressé à un médecin, celui dont il parle dans le *Tartuffe :* il lui faisait des remèdes, Molière ne les suivait pas, et il n'en guérissait pas moins. C'est une plaisanterie. Le malaise du poète continua. Alors nous voyons percer dans ses œuvres un sentiment de rancune certainement personnelle contre la médecine. La vigueur même de la satire nous indique qu'il avait des raisons particulières pour se plaindre des médecins. Ces raisons sont bien simples : c'est qu'il avait été dupe de ces illusions que nous partageons nous aussi. Nous tous, lorsque nous faisons venir le médecin, nous avons la conviction, exprimée ou sous-entendue, que cet homme savant, avec une seule ordonnance, généralement mal écrite, va faire entrer chez nous la santé. On disait à Molière : vous vous surmenez, vous travaillez trop, il faut travailler moins. Molière n'en voulait

rien faire, il haussait la tête et il allait trouver le médecin à la mode, Fagon, le médecin du roi ; puis Marini, le futur doyen de la Faculté de Médecine ; il a fait comme les autres : il s'est bien gardé de lui dire ce que les médecins ne disent pas, il a essayé lui aussi de donner à Molière des conseils d'hygiène. Mais Molière ne s'appliquait qu'à une chose : c'est à démêler ce qu'il y a dans le langage médical, comment dirai-je ? sa fourberie innocente, de dissimulation nécessaire. Il n'était pas homme à se payer de mots ; il a vu la vanité de l'illusion que nourrissent les hommes à l'égard de la médecine, de l'illusion qu'il nourrissait lui-même, et aussi, Messieurs, il a vu la barbarie de la médecine de son temps.

Avant d'en venir à cette décision suprême dont vous allez voir l'épanouissement dans le *Malade imaginaire*, il s'est adressé aux inventeurs de remèdes merveilleux, aux gens qui annoncent leurs drogues à la quatrième page des journaux, il est allé trouver les charlatans du Pont-Neuf. Une très drôle de satire contemporaine, l'*Éléomire hypocondre* nous fait assister à ces consultations, tentées par Molière après qu'il eut parcouru tous les degrés de la médecine. Enfin, la souffrance, les rancunes et le trouble moral, qui sont la conséquence de la désillusion, l'ont amené à cet état d'esprit désespéré, d'où son génie a tiré le *Malade imaginaire*.

Messieurs, le *Malade imaginaire* est une pièce tout à fait à part, d'abord par la place qu'elle tient dans la biographie de Molière, puis par la nature du sujet

qu'elle traite, puis par la force comique qui lui est propre. Je voudrais vous dire très brièvement en quoi le sujet de cette pièce était légitime. La médecine de ce temps là était réellement telle que vous l'allez voir tout à l'heure dans ces deux médecins de caractères tout à fait opposés : l'un, convaincu, médecin des pieds à la tête, qui croit absolument à son art, M. Purgon ; l'autre, plus solennel, mais plus calme, et surtout plus intéressé, M. Diafoirus. C'était une médecine tout à fait barbare, ignorante, ce qui n'est pas étonnant, d'ailleurs : toute la science était de même. Il nous est impossible aujourd'hui, quelles que puissent être nos rancunes personnelles, de ne pas prendre au sérieux un art qui a produit dans notre siècle des chirurgiens comme Dupuytren, des physiologistes comme Claude Bernard et des bienfaiteurs de l'humanité, sans rivaux dans la pénétration de la nature, comme Pasteur. La médecine n'était point alors fondée comme aujourd'hui sur l'observation, sur la longue étude que le médecin fait de la maladie au chevet du malade, à l'hôpital ou au laboratoire. Ce n'était pas la longue et minutieuse observation de tous les détails qui peuvent révéler le secret de la vie ou du moins des parcelles de ce secret ; non, c'était un recueil de formules transmises par la tradition. La médecine était traditionnelle comme toute la science : à cette époque, il n'était pas nécessaire qu'une chose fût bonne en soi ; il fallait qu'elle pût se réclamer de l'autorité d'Aristote, et vous savez combien Molière se moque avec plaisir, avec ivresse quelquefois, de ces

superstitions, disant que pour qu'une erreur soit respectable, il ne sert de rien qu'elle soit vieille comme le monde; parce qu'une sottise a été dite depuis longtemps par un homme qui parlait grec et latin, nous n'aurions pas le droit de la combattre !

La médecine du XVIIe siècle se recommande avant tout d'Hippocrate. C'était un homme de génie, mais il a écrit dans l'enfance de la science, à une époque où la connaissance de l'homme et de la nature était tout à fait rudimentaire. Il a traversé le moyen âge, en se chargeant du pédantisme qui est le caractère de cette époque, et est venu jusqu'au XVIIe siècle, enrichi de quelques emprunts à la médecine arabe. Le médecin du XVIIe siècle procède donc par raisonnements *à priori*, par syllogismes ridicules, à l'abri de trois statues grotesques : Hippocrate avec sa toge grecque, Avicenne avec son turban de Mahométan et Celse avec son bonnet carré de docteur du moyen âge. Quand il se promène dans Paris, monté sur sa mule, avec sa robe noire, dont les longues manches flottent derrière lui, il a je ne sais quoi d'anticipé de nos employés de pompes funèbres ; c'est l'homme qui parle latin, mais latin de cuisine ; il a des raisonnements bizarres et saugrenus tels que celui que vous entendiez faire tout à l'heure à Sganarelle : « Votre fille est muette, il faut lui donner beaucoup de pain trempé dans du vin. — Et pourquoi ? — Parce qu'on en donne aux perroquets, c'est cela qui les fait parler. ». Et ne croyez pas, Messieurs, qu'il y ait là la plus petite exagération. Il n'est pas une ânerie

médicale dans Molière sous laquelle on ne puisse mettre une citation d'un auteur du temps. Ces médecins ont appris leur art en se bouchant les yeux et les oreilles devant l'observation. Leurs procédés sont barbares, et même effrayants. Un remède qui aujourd'hui est considéré comme héroïque, la saignée, qui est, mon Dieu ! une forme de la chirurgie, je le veux bien, mais qui est comme une atténuation de la torture, est pratiquée, à cette époque, copieusement. Voici ce que dit un homme de beaucoup d'esprit, mais médecin des pieds à la tête, Guy-Patin ; il prend comme épigraphe d'une de ses lettres ce vers de Joachim du Bellay : « O grande, ô bonne, ô divine saignée ! » Ce remède, ajoute-t-il, est un des principaux mystères de notre métier. Pour ma part, j'ai fait saigner ma femme douze fois pour une fluxion de poitrine et mon fils vingt fois pour une fièvre continue. Nous saignons fort heureusement les enfants de deux à trois mois sans aucun inconvénient. J'en pourrais compter dans Paris qui ont été saigné dans le plus bas âge plus de quatre cents fois ». — Et en effet, si nous consultons sa correspondance, lui-même se fera saigner sept ou huit fois pour un simple rhume, un de ses amis soixante-quatre fois pour un rhumatisme, un autre vingt-deux fois en trente jours à l'âge de quatre-vingts ans. Enfin, entendez un partisan dévot de la médecine, Argan, dire en parlant de Molière, car Molière s'est mis lui-même en scène : « Ah ! tu ne veux pas suivre les remèdes de la Faculté ; eh bien ! crève, crève, ça t'apprendra à te moquer de la médecine ». Or, Mes-

sieurs, quelque temps auparavant, le doyen de la Faculté de Médecine, Guy de la Brosse, est sur le point de mourir ; son assesseur, Guy Patin vient le trouver et lui propose de le saigner... Ah ! avec tout le respect, tout le soin qu'on doit à un doyen de la Faculté. Guy de la Brosse refuse doucement. Voici les regrets que Guy Patin vient verser sur sa tombe : « Il m'a répondu que la saignée, c'était l'honneur des pédants sanguinaires et qu'il aimait mieux mourir que d'être saigné. Le diable le saignera bien dans l'autre monde comme le mérite un fourbe et un médisant de la médecine ». Molière ne connaissait pas cette scène, mais il n'a rien inventé de plus fort que la réalité. On en a la preuve lorsqu'on lit le *Journal de la santé de Louis XIV*, lorsqu'on lit le récit journalier de toutes les opérations médicales, saignées, purges, diètes, etc., dont sont l'objet les princes de la Maison royale. Aussi, en voyant les morts successives qui ont frappé la famille royale pendant six mois avec une rapidité telle qu'on a cru à un empoisonnement, qu'on s'est demandé s'il n'y avait pas une peste spéciale frappant les têtes couronnées, et qu'on pouvait dire comme Josabeth :

De princes égorgés la chambre était remplie ;

On se rend compte que ce sont vraiment les pratiques barbares de la médecine qui ont dû provoquer ces séries de catastrophes pour lesquelles Saint-Simon s'est mis en frais de couleur et d'éloquence. On comprend cette plaisanterie de Molière disant : « Il ne faut

pas dire d'un homme qu'il est mort de telle maladie, mais qu'il est mort de tel médecin et de telles médecines ». Autrefois, nos pères aimaient beaucoup ce genre de plaisanteries, elles étaient tout à fait innocentes ; depuis, on les a beaucoup reprochées à Molière. On a eu tort ; n'oublions pas que Molière est un poète comique, qu'il a le droit de se servir de tous les moyens que lui offre la nature pour abaisser l'orgueil de l'homme qui veut toujours s'élever au-dessus de lui-même et que les nécessités les plus humiliantes ramènent toujours à la conscience de ce qu'il est véritablement. Nous excuserons volontiers un tel comique chez ce poète naturaliste par excellence.

Voilà donc en présence de quelles mœurs, de quel état d'esprit, de quelles rancunes personnelles Molière se trouve lorsqu'il écrit le *Malade imaginaire*. Il prend ce sujet par le seul côté où il était possible de le prendre pour le rendre comique ; c'est-à-dire qu'au ridicule de la médecine il joint le ridicule d'un homme qui a peur de mourir, et qui servira justement de thème aux divagations des docteurs. Aujourd'hui, Messieurs, nous avons plus le respect de la vie humaine qu'on ne l'avait autrefois. Voyez combien aux yeux d'un Racine l'existence a peu d'importance, et comparez le respect que nous inspirent aujourd'hui, l'infirme, le faible, le malade : vous pouvez mesurer la différence des deux époques. Au dix-septième siècle, on considérait la mort comme le prolongement naturel de la vie. Toutes proportions gardées, on savait mourir dans l'ancienne

France avec cette résignation dont fait preuve l'Annamite devant le bourreau qui va lui couper la tête. Vous savez ce que nous racontent les voyageurs de l'extrême Orient. Deux condamnés sont là à genoux en plein soleil, il y a une natte prête à recevoir leurs têtes ; le bourreau se promène derrière, attendant l'ordre de frapper ; eh bien ! les deux condamnés jouent aux dés pendant ce temps jusqu'à la dernière minute. Au XVIIe siècle, on avait quelque chose de cette insouciance ; on était donc tout disposé à rire d'un homme qui a peur de la mort. Entre autres misères que la maladie nous apporte, la peur de la mort est de celles contre lesquelles les plus braves se tiennent difficilement en garde. Combien en est-il qui en pleine santé ont affronté la mort avec je ne sais quelle gaieté souriante et qui le jour où ils se voient pris par la fièvre ne cessent de gémir, demandant qu'on les plaigne ; il n'y a pas de coin assez reculé pour qu'ils puissent y cacher leur pusillanimité. C'est vraiment un des plus tristes aspects sous lesquels l'humanité puisse se présenter. Encore lorsque le malade est un vrai malade, qu'il souffre véritablement, il n'est que juste de le soulager. Mais il arrive ceci : il y a des malades qu'on a guéris et qui s'habituent doucement à prolonger une convalescence agréable. On les entoure de soin de toutes sortes. Les meilleurs mets sont pour eux. Leurs amis et connaissances leur envoient des douceurs. En outre, le médecin vient les voir, s'ils sont riches, très souvent ; il arrive souvent que c'est un homme de beaucoup d'esprit, il cause avec eux ; on s'habitue à ces visites, à ces

conversations dont le sujet, qui est eux-mêmes, ne peut manquer d'être toujours intéressant et toujours nouveau, et ainsi vous avez de ces gens qui à la suite de maladies sérieuses ont prolongé toute leur vie les égards que ne méritait plus leur santé rétablie et florissante. Voyez surtout le malade propre, celui dont on change le linge à chaque instant, qui dans sa chambre tiède, parmi l'odeur un peu fade j'en conviens des cataplasmes et des tisanes, vous présente un aspect riant; il y a là une intensité de comique très grande. Argan est donc de ce nombre ; il a fait une maladie, il a failli mourir, et il en a conservé une frayeur terrible. La mort et tout ce qui s'y rattache, tout ce qui est présage de mort le fait frissonner d'un instinct d'enfant, de poltron, et alors il s'est bien promis de se défendre contre la maladie. Il s'est lié avec un médecin, qui vient le voir tous les jours. Au demeurant, il mange ce qui lui fait plaisir, il ne déteste pas la conversation amusante avec son beau-frère Béralde qui est un homme agréable, avec sa servante Toinette ; il se distrait et est parfaitement heureux. Ou plutôt pas tout à fait : parce qu'il lui manque un médecin qui soit à lui. S'il était comme Louis XIV, il s'en serait attaché un et il aurait fait noter les comptes de sa santé comme faisait Dangeau pour le grand roi. Il a imaginé de donner sa fille à un médecin en vertu de ce raisonnement si simple qu'il exprime avec tant de candeur : « Ma raison, c'est que me voyant infirme et malade comme je suis, je veux me faire un gendre et des alliés médecins, afin de m'ap-

puyer de bons secours contre ma maladie, d'avoir dans ma famille les sources des remèdes qui me sont nécessaires, et d'être à même des consultations et des ordonnances. » Il déclarera un peu plus loin que sa fille a bien tort de ne pas épouser avec empressement ce médecin, car enfin « c'est pour moi que je lui donne ce médecin et une fille de bon naturel doit être ravie d'épouser ce qui est utile à la santé de son père. » Il y a là un égoïsme paternel qui nous paraît étrange ; mais les exemples semblables abondent, si l'on songe à ces mariages navrants des familles royales où une jeune fille charmante comme Marie-Antoinette est si souvent sacrifiée à la raison d'Etat ; il y a là une sorte de sacrifice d'Iphigénie (c'est elle d'ailleurs, Iphigénie, qui ouvre la série), qui excite toute notre pitié et notre indignation. Que de fois d'ailleurs un père marie sa fille, non dans l'intérêt de sa santé, mais dans l'intérêt de ses affaires, de son champ qu'il veut arrondir ? C'est donc une des formes de l'égoïsme paternel que Molière a introduite dans sa comédie.

Argan est de plus une forme particulière de l'hypocondrie. Vous savez quelle est la définition de l'hypocondrie que donnent les médecins : c'est une sorte de maladie qui tient à une certaine disposition de nos organes, qui tourmente ses malades par la tendance à voir tout sous des couleurs sombres. On est d'abord confiant, puis défiant, et enfin terrible. Argan est dans la période de confiance. C'est lui que vous verrez, au début du second acte, se promener de long en large sur

cette scène et disant : « Monsieur Purgon m'a dit de me promener le matin dans ma chambre douze allées et douze venues, mais j'ai oublié à lui demander si c'est en long ou en large ». C'est encore lui qui demandera si, en mangeant des œufs à la coque, l'on doit mettre les grains de sel par nombre pairs ou impairs. Argan est entouré de tout ce qui doit, selon la poétique de Molière, inspirer ce caractère. Il a d'abord sa femme en secondes noces, qui, trompée par l'apparence, s'est figurée qu'elle en hériterait bientôt et qui trouve que les choses durent trop longtemps. Elle s'appelle Béline (il se peut bien que ce nom soit une sorte d'onomatopée confuse) et elle n'attend qu'une occasion pour faire tourner la comédie au drame. On nous annoncerait qu'un jour Argan a été empoisonné par Béline que nous n'en serions pas autrement surpris, la comédie est en route vers là. Il y a ensuite la fille d'Argan. Les vices du père menacent de détruire en elle les sentiments de famille. Pourquoi ? Parce qu'elle se sent sacrifiée, parce qu'elle se sent persécutée par sa marâtre. Elle n'hésite pas à avoir une intrigue à l'insu de son père. A côté d'eux, il y a dans cette pièce, comme dans toutes celles de Molière, l'homme raisonnable, sensé : Béralde. Béralde nous dira les sentiments de Molière sur la médecine : ils sont très sévères. Enfin, nous avons les diverses espèces de médecins dont je vous parlais tout à l'heure : d'abord M. Diafoirus, magistrat majestueux et solennel, en contemplation devant son œuvre, le résultat complet de ses enseignements : Thomas. Thomas, c'est le jeune

homme né sans intelligence, mais le jeune homme consciencieux ; c'est... eh ! mon Dieu ! reportez-vous au célèbre roman de Flaubert, c'est Bovary jeune. Rappelez-vous que Bovary aussi avait appris les matières de son examen par cœur ; il fut cependant reçu avec quelque peine. Thomas est à la fois l'orgueil et l'inquiétude de son père. Celui-ci se dit : je n'aurai qu'un moyen de me débarrasser de cet enfant. C'est de le colloquer dans la maison d'un de mes malades. Comme médecin, M. Diafoirus nous fait penser à ces dessins de Gavarni ou à cette conversation de je ne sais plus quel satirique : le médecin est au chevet d'une malade. Elle lui demande : « Docteur, je ne dors pas, que faut-il que je fasse ? — Prenez de la camomille. — Mais, docteur, j'en prends. — Si vous n'en preniez pas... » Ce sont des consultations de ce genre que donne M. Diafoirus. Il sait fort bien qu'il ne faut pas contrecarrer ses clients, à moins que d'être soi-même très fort, très tyrannique. C'est le cas de M. Purgon. Pour M. Purgon, enlever une ligne des traités d'Hippocrate, ne pas avoir confiance dans les décisions des anciens comme dans la parole des théologiens, c'est non seulement une erreur, mais un crime, et vous l'entendrez tout à l'heure brandir contre son malade récalcitrant toutes les foudres de la médecine et tous les serpents d'Esculape. Avec cela, il y a la servante, la fille verdissante d'entrain et de gaieté, pleine du pur bon sens, un des premiers éléments du comique de la pièce.

Voilà le *Malade imaginaire*. Au début, Argan est là

qui fait les comptes de son apothicaire. Cet apothicaire s'appelle Fleurant, un de ces noms que trouve Molière quand il ne se contente pas des Élise ou des Clitandre ou de ceux que lui livrent ses devanciers. Quelque temps après vous verrez Argan prendre sa canne et sortir précipitamment, comme s'il disait : Je vais faire un travail précieux pour les vases étrusques ; puis revenir content ; une autre fois, quand il reviendra, il aura l'habitude soucieuse et se dira qu'il fera bien de consulter son médecin. Ce sont diverses faces de la crise médicale qui se passe devant nous. A cela s'ajoutera le drame de la famille, l'avidité de sa femme, la mort prétendue. Dans ces trois actes l'action n'est pas un seul instant ralentie. Enfin, nous arriverons à cette scène d'une fantaisie étourdissante, qui est le comique poussé jusqu'au lyrisme : la cérémonie du malade imaginaire. On s'en est moqué, on a dit que c'était du comique lugubre, macabre. Je crois que vous ne serez pas de cet avis et que tout à l'heure, au latin de cuisine que vous entendrez débiter par la Faculté de Médecine, formée de toute la troupe de l'Odéon, qui défilera devant vous, vous serez plus égayés qu'assombris. On a pris soin, Messieurs, de recueillir dans les statuts de l'ancienne Faculté de Médecine, dans les écrits du temps, tout ce qui pourrait justifier Molière et nous y voyons que cette médecine en musique, ce mélange de pompe et de barbarie, ces louanges exagérées, ces coups d'encensoir tour à tour promenés des mains des juges aux mains des candidats, n'avaient rien que de très ordinaire.

Molière a ajouté très peu de chose. Même l'usage du latin de cuisine, il n'y a pas si longtemps qu'on le pratiquait dans les écoles de théologie, et dans les séminaires encore il doit en être ainsi. Ce latin dans lequel on veut faire passer les idées d'aujourd'hui, c'est le même genre de comique que si on voulait mettre sur un homme de notre temps un costume du moyen âge usé et mal fait pour sa taille. En 1776, trois ans après la représentation du *Malade imaginaire*, l'Anglais Locke, voyageant en France, rapporte le récit de la réception d'un médecin qu'il a vu ; cette relation est pleine de détails comiques. Ainsi, le bonnet du futur médecin est porté en grande pompe au bout d'un bâton par le bedeau, flanqué de deux jeunes docteurs qui font la révérence ; il est planté ensuite sur le devant de la chaire, comme l'insigne vénérable et le but de cette cérémonie. Quand au langage qu'on y parle, on ajoute comme dit Molière, des *etoilas au cielo et des rosas au printano, des lumieras au soleillo, des ondas à l'Oceano ;* cela se trouve non seulement dans les discours latins, mais encore dans le français de ce temps. Cette prose et cette éloquence, qui appelle invariablement les ritournelles des violons, vous l'entendrez tout à l'heure dans la bouche du *praeses*.

Messieurs, le *Malade imaginaire* a été représenté en plein carnaval et le hasard veut qu'elle soit représentée aujourd'hui dans un jour de mi-carême. La pièce se trouvait donc dans son vrai cadre. Et cependant vous savez quelle étrange, quelle sinistre conclusion la réalité

devait y ajouter : c'est la mort de Molière. Vous avez vu en entrant au théâtre de l'Odéon un très beau groupe qui est vraiment distingué : Molière mourant y est représenté avec une parfaite vérité et non seulement grâce au talent de l'artiste, mais c'est bien dans cette attitude de souffrance infinie et résignée tout à la fois que Molière est mort. Vous savez qu'à la fin de la cérémonie au moment où il prononçait le mot « juro » on l'emporta rendant le sang par la bouche, et comme dit Bossuet, il passa sans transition du théâtre au tribunal de celui qui a dit : « Malheur à vous qui riez, car vous pleurerez ! » On a vu là un anathème ; je ne crois pas qu'il faille le reprocher comme on a fait à Bossuet ; c'est une phrase très belle dans le livre où elle est écrite et qu'on peut admirer à sa place. Molière est donc ramené chez lui, et il expire dans les circonstances que vous savez. Le lendemain sa veuve n'obtient qu'à grand peine un peu de terre pour l'ensevelir ; la malheureuse va se jeter aux pieds du roi : « Sire, sire, on refuse la sépulture chrétienne à cet homme auquel la Grèce aurait élevé des autels. » Ce jour-là, la veuve de Molière fut vraiment digne du nom qu'elle portait. Depuis lors, la gloire de Molière ne devait pas cesser de grandir. Dans cette série d'études enthousiastes le plus souvent, admiratrices toujours, dont quelques-unes comme celles de Sainte-Beuve, ont pu s'élever jusqu'à la hauteur du génie de Molière, Molière est apparu de plus en plus comme l'incarnation du génie national. Quelques-uns ont voulu le contester, ils nous disent que nous sommes

dans un pays qui a eu Pascal, Racine et Corneille. Mais pourquoi les œuvres de Molière attirent-elles toujours la foule? Pourquoi est-il la source de gaieté toujours jaillissante à laquelle tous viennent s'abreuver? Comme l'a dit Sainte-Beuve, tout Français qui sait lire est un lecteur de plus pour Molière. Un anglais a dit : Molière, il n'est pas plus à vous Français qu'à nous, il appartient au genre humain ; un jour Dieu créa un génie, il le lança sur la terre, il tomba par hasard dans votre pays, mais il appartient à l'humanité. C'est que, Messieurs, si grands que soient nos autres génies, si grands que soient les titres qu'ils apportent à la glorification de la France, ils ne représentent tous qu'un côté de l'expérience, de la morale et de la vie. Molière, au contraire, c'est toujours la nature, toujours la vérité. Il nous donne cette leçon continuelle que si la civilisation doit être le développement régulier des lois de l'existence, c'est à la condition de ne pas violenter la nature, de s'appuyer sur elle. Tout ce qui la méconnaît, tout ce qui attente à elle comme les vices et les travers, sont autant de crimes contre la nature qui se venge elle-même. C'est la leçon très haute que nous donne la littérature du XVIIe siècle : la nature doit être le guide, l'inspirateur de toutes nos actions et quiconque s'écarte d'elle en est victime. Enfin pourquoi préférons-nous Molière aux autres génies ? Eh ! Messieurs, c'est parce qu'ils peuvent, eux, nous élever au-dessus de notre nature, demander un effort dont tous ne sont pas capables, tandis que tout le monde comprend Molière depuis la vieille Laforest, la servante

à laquelle il montrait ses pièces jusqu'aux petits marquis assis sur les bancs du théâtre et souvent l'objet du maître ; parce que la comédie est entre toutes les formes de l'art, de la nature, celle qui est par excellence la revanche de tout ce qu'il y a dans la nature de faux et de méchant et qu'en riant, nous nous vengeons de nous-mêmes. Voilà pourquoi, Messieurs, Molière est par excellence le représentant du génie français et pourquoi ce titre ne peut pas lui être contesté.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. JULES LEMAITRE

LE 13 AVRIL 1893, AVANT LA REPRÉSENTATION

DES

CONTENTS

COMÉDIE

D'ODET DE TURNÈBE

(1553)

LES CONTENTS

Mesdames, Messieurs,

Je dois vous rappeler tout d'abord que vous n'êtes pas ici uniquement pour vous amuser, — ni moi non plus du reste. — Les *Contents*, d'Odet de Turnèbe, cela nous ramène aux commencements de notre comédie classique. Et dame ! l'étude des origines, c'est toujours quelque chose d'un peu ingrat ; il y a en outre des sujets avantageux et d'autres qui ne le sont pas ; c'est sur un de ces derniers que je suis tombé.

Cependant, il y a une considération qui peut vous faire prendre votre mal en patience ; vous allez assister à une première, à une vraie première. Les *Contents* n'ont jamais été joués, que je sache, sinon peut-être dans quelque cour de collège, au commencement du XVIIe siècle ; mais le souvenir n'en a pas été conservé. Les *Contents* seront donc représentés publiquement pour la première fois tout à l'heure, et cela trois cent seize ans après avoir été écrits. J'imagine que l'ombre

d'Odet de Turnèbe erre dans les coulisses en proie à l'émotion inséparable d'un premier début. Je vous prie d'être bons pour cette ombre et de considérer qu'il n'est pas étonnant qu'une pièce écrite il y a plus de trois siècles, ait peut-être bien quelques petites rides.

Un mot d'abord sur l'auteur. Odet de Turnèbe est né en 1553 ; il était fils de l'illustre imprimeur helléniste et professeur Turnèbe. Il fut donc nourri de la plus pure moelle de l'antiquité ; à quatorze ans, il savait plus de latin que nous n'en saurons jamais. C'est à cet âge, — son père étant mort depuis deux ans, — que cet enfant écrivit en latin très savant la dédicace des commentaires de Turnèbe père, sur les discours de Cicéron *De lege agraria*.

Odet de Turnèbe fut avocat au Parlement ; il prit part, comme légiste, aux Grands Jours de Poitiers. Il y avait alors à Poitiers une belle demoiselle, qui s'appelait Mademoiselle Des Roches, chez qui se réunisssaient les beaux esprits. Dans une de ces assemblées, il advint qu'un insecte fut aperçu sur le cou de cette demoiselle. Là dessus, chacun se mit à faire de l'esprit : chacun y alla de son madrigal ; plusieurs poussèrent jusqu'au poème. Odet de Turnèbe ne se contenta pas à moins de deux cents vers ; cela forma un recueil qui fut célèbre à cette époque.

Vous en savez maintenant aussi long que moi sur Odet de Turnèbe. Il mourut en 1581 ; ses amis et ses héritiers trouvèrent dans ses papiers une comédie ma-

nuscrite : les *Contents*, qui fut imprimée en 1584. C'est cette comédie que vous allez voir.

Elle est curieuse en ceci, — chose que j'ignorais il y a huit jours ou dont je n'étais pas sûr, — c'est qu'elle est certainement la meilleure comédie faite au XVIe siècle à l'imitation des anciens.

Je ne vous rappellerai pas — car vous devez le savoir — ce que c'est que la Renaissance, comment et par quelles circonstances, vers le commencement du XVIe siècle, les littératures grecque et latine nous furent, autant dire, révélées, et comment de généreux esprits, les poètes de la *Pléiade* : Ronsard, Baïf, Jodelle, Remy, Belleau, etc., entreprirent de créer chez nous de toute pièce une littérature à l'imitation de celles-là.

On s'est demandé parfois s'il fallait le regretter : on s'est posé la question de savoir si notre littérature, sans cette renaissance provoquée par la connaissance et l'imitation des littératures antiques, et laissée à son propre mouvement, ne serait pas parvenue au même degré de perfection que la grecque et la latine et si elle ne serait pas demeurée plus originale, plus française, plus nationale: moins aristocratique, moins séparée du peuple. Question insoluble, et peut-être frivole sous un air de sérieux. On peut toujours répondre que si l'antiquité grecque et latine, en se dévoilant à nos yeux, il y a bientôt quatre siècles, nous a ravis et subjugués à ce point, c'est que nous y étions préparés, c'est que nous l'attendions, c'est qu'il y avait en nous l'instinct et le sentiment de cette formule accomplie, c'est que cette

beauté, nous l'avons plutôt reconnue que découverte, que la Renaissance a été pour nous un achèvement plutôt qu'une renaissance proprement dite, et qu'ainsi il y a apparence qu'elle n'a pas tant fait dévier notre développement normal et naturel. En tout cas, cela peut toujours se dire et cela arrange tout.

Ne parlons que du théâtre comique, puisque c'est notre sujet. Le théâtre comique du temps d'Odet de Turnèbe, c'étaient des soties, des moralités, la plupart très froides, ou des farces assez grossières, dont les meilleures sont *l'Avocat Patelin* et la farce du *Cuvier ;* c'est-à-dire en somme quelque chose d'assez mince, d'assez court et d'assez humble. On comprend très bien que les grands lettrés de ce temps-là, nourris de Térence et de Plaute, aient fait peu de cas du théâtre indigène et qu'ils aient souhaité d'introduire chez nous la comédie antique, en l'accommodant à nos mœurs. Jodelle, Charles Étienne, Remy Belleau, Baïf, Jean de la Taille, l'avaient déjà essayé ; il me semble qu'Odet de Turnèbe, dans les *Contents*, y a réussi bien mieux qu'eux tous.

Mais puisque Odet de Turnèbe part de l'imitation de la comédie latine, en s'aidant, il est vrai, du théâtre italien et du théâtre espagnol, qui étaient un peu en avance sur le nôtre, il faut bien que je vous rappelle brièvement ce que c'était que la comédie latine ; puis nous analyserons, très brièvement toujours, la comédie des *Contents*, nous verrons ensuite ce qui s'y trouve déjà d ctrès bon, et enfin, toujours très brièvement nous ver-

rons ce qui manque encore à cette comédie, et ce que Molière tout seul y apportera.

Qu'est-ce donc que la comédie latine ? Pour le fond, rien de plus simple que la comédie latine, ou du moins que ce qui nous en reste. Le sujet, « les fourberies de Scapin », vous en donne une idée très suffisamment exacte : c'est généralement l'histoire de deux jeunes gens amoureux de deux jeunes esclaves étrangères (tout ici va deux par deux), et qui par la ruse de leurs esclaves triomphent de leurs pères ou de leurs oncles, lesquels au dénouement reconnaissent dans les jeunes captives le fruit de quelque rencontre oubliée ou de quelque liaison secrète.

Les personnages se ramènent à une demi-douzaine de types, toujours les mêmes, pères sévères ou indulgents, avares ou généreux, esclaves rusés et farceurs, parasites gloutons, soldats fanfarons, marchands effrontés et astucieux, matrones grondeuses, jeunes gens tendres ou gais, fougueux ou réservés, jeunes filles timides ou enjouées.

La composition est très irrégulière et très capricieuse : il y a des épisodes burlesques, qui ne sont que des scènes de trétaux ; des scènes entières où des esclaves s'injurient entre eux ou s'amusent à courir cinq minutes l'un après l'autre pour divertir le public. Chaque stratagème, avant d'être exécuté, nous est annoncé et expliqué longuement ; l'action est presque toute de rue ou de place publique. Récits faits par les fils de famille aux esclaves, délibérations et plaisanteries des esclaves,

récits mensongers que font les esclaves aux pères des jeunes gens pour leur extorquer de l'argent et enfin reconnaissances. Telles sont invariablement les parties principales et constitutives d'une comédie latine. En somme, dans ce système, ce sont les esclaves, les parasites farceurs, les marchands qui jouent presque toujours les premiers rôles.

Pourquoi la comédie latine est-elle ainsi? Il faut vous souvenir d'abord que la vie des gens de ce temps-là était, en effet, beaucoup plus que la nôtre, une vie de rue et de place publique; il faut vous souvenir que les lois ou, si vous voulez, les préjugés romains eussent interdit de mettre sur la scène le foyer romain et les petites aventures de cœur des matrones et des jeunes filles de condition libre; enfin, il ne faut pas oublier qu'une représentation à Rome, au temps des Scipions et après, n'avait pas grand'chose de commun avec une représentation du Vaudeville ou des Variétés, ou même de l'Odéon.

Les Romains avaient le théâtre douze ou quinze fois par an; théâtre absolument public et gratuit, bien entendu. C'est donc à une foule de plusieurs milliers de têtes réunies dans une espèce de cirque ou de demi-cirque à ciel ouvert, que le poète comique devait plaire. Dans ces conditions, il ne pouvait pas beaucoup raffiner. Imaginez une représentation populaire gratuite, à l'Hippodrome, un jour de fête nationale. Il est évident que l'on ne voit pas trop là une pièce de Marivaux ou un drame de la vie intime. Le poète comique latin se

préoccupait, avant tout, de deux choses : premièrement, d'être compris; deuxièmement, de ne pas être ennuyeux. Pour être compris, il annonçait et expliquait, dans un dialogue préalable, chacune des grandes scènes de la pièce ; et, pour être amusant, il multipliait les plaisanteries grossières. En somme, la comédie de Plaute et de Térence, c'est une comédie d'intrigue, un vaudeville, si vous voulez, où l'on voit comme personnages cinq ou six types convenus, mais avec du style et de la grâce, de bons morceaux de satire, d'excellents lieux communs de morale et déjà, quelquefois aussi, de très bonnes analyses des sentiments les plus généraux de l'humanité. C'est donc quelque chose d'assez humble encore, à mon avis du moins, mais quelque chose de très supérieur aux soties et aux farces de notre moyen âge.

Voilà les modèles auxquels songeait Odet de Turnèbe, les modèles qu'il avait sous les yeux en écrivant les *Contents*.

Voyons maintenant sa comédie, l'action d'abord, dont je ne vous dirai que l'essentiel. Basile, — il s'appelle Basile, — jeune parisien de bonne famille, voudrait épouser Mlle Geneviève. C'est toujours l'éternel sujet, l'éternelle histoire d'amour contrarié et qui triomphe par la ruse. Basile aime Mlle Geneviève et il en est aimé. Mais Mme Louise, mère de Geneviève, ne veut pas entendre parler de ce mariage, et elle veut donner sa fille à un autre jeune homme de Paris, nommé Eustache.

Que va faire Basile ? Le plus pressé, c'est d'écarter Eustache. C'est une vieille femme complaisante, Mme Françoise, qui s'en charge. Elle prend Eustache à part et elle lui dit en grand secret que Geneviève est charmante, que Geneviève l'adore, mais que Geneviève est atteinte d'un mal incurable. Vous voyez comme c'est simple. Eustache, qui est d'ailleurs un amoureux un peu transi, un bon garçon assez insouciant, croit Mme Françoise sur parole, et il renonce là-dessus à Geneviève, sans faire d'enquête.

Mais ce n'est pas fini. Comment son rival, Basile, amènera-t-il Mme Louise à lui donner sa fille ? (On ne sait pas trop pourquoi elle la lui refuse, mais ça ne fait rien).

Le valet de Basile, Antoine, a une idée : « Monsieur, dit-il à son maître, il faut que vous voyiez Mlle Geneviève, à l'insu de sa mère ; elle vous aime beaucoup ; elle n'a rien à vous refuser. »

Geneviève est avertie de ce projet par la vieille Mme Françoise ; Basile s'introduit auprès de Geneviève pendant que sa mère est à l'église ; mais il s'y introduit vêtu d'un certain habit incarnat, qu'il a emprunté à son ami Eustache (j'ai oublié de vous dire que Eustache est son ami). Or, juste au moment où Geneviève a pitié de son futur fiancé, Mme Louise, qui revient du sermon, regarde par le trou de la serrure, prend Basile pour Eustache, à cause de l'habit incarnat, enferme à clef les deux jeunes gens et s'en va, furieuse, faire ses plaintes au père d'Eustache, qui naturellement n'y comprend rien.

Voilà donc Basile prisonnier. Heureusement, le valet Antoine s'entend avec la servante Perrette pour le faire évader par la fenêtre. Mais le valet Antoine a une autre idée. Basile revêt de l'habit incarnat une certaine Mme Alix, qui est une bourgeoise sans préjugés, et, en même temps, une bonne fille. Mme Alix, sous cet « accoutrement », s'introduit auprès de Geneviève, en sorte que, lorsque Mme Louise revient une seconde fois à la maison, c'est Mme Alix qu'elle trouve avec sa fille. (Il est tout à fait inutile de vous dire comment Mme Alix explique son déguisement).

Tout est donc bien; les deux jeunes gens sont sauvés; remarquez toutefois que nous ne sommes pas plus avancés qu'au début, car Mme Louise continue à ne pas vouloir de Basile pour gendre. Mais, comme il faut finir, Mme Louise apprend un peu après, — vous verrez comment, — que Basile doit être le mari de Mlle Geneviève. Elle tempête d'abord, elle veut le traduire en justice, enfin elle s'apaise et elle les marie.

Voilà l'essentiel de la pièce. Il y a, autour de cette action principale, un certain nombre d'épisodes qui y sont plus ou moins rattachés.

La pièce est un peu imitée, pour l'action, de deux ou trois pièces italiennes, que je ne vous nommerai pas, et d'une pièce espagnole, qui s'appelle la *Célestine;* mais il paraît que ce sont des imitations très lointaines et très libres, et que, en somme, les *Contents* appartiennent bien en propre à Odet de Turnèbe.

Voyons maintenant les défauts et les qualités. Les

défauts d'abord. La composition laisse beaucoup à désirer. Cela vient sans doute de ce que c'était la première pièce d'Odet de Turnèbe. Cela vient aussi, et surtout, des modèles qu'il avait sous les yeux. Il n'a pas songé qu'il n'était pas obligé, lui, de faire une comédie de rue et de place publique, que rien ne l'empêchait de dérouler l'action tantôt chez Mme Louise, et tantôt chez Basile; il n'a pas vu que d'avantages, que de commodités cela lui donnerait. Tout se passe dehors, comme dans les comédies latines. Comme dans les comédies latines, il y a une quantité de redites et de longueurs, qui peut-être vous ennuieront; il y a une quantité de choses que nous mettrions en actions, et qui sont là en récits, récits qui se répètent jusqu'à trois et quatre fois. On voit des gens annonçant d'abord ce qu'ils vont faire, puis d'autres nous racontant ce qui se passe, puis d'autres enfin racontant ce qui s'est passé; ça n'en finit plus. Tout ce qui, dans notre système actuel, serait « coup de théâtre », par exemple, les deux surprises successives de Mme Louise, tout cela se passe dans la coulisse. Il y a enfin bien des maladresses, qui viennent surtout, je crois, d'une trop scrupuleuse imitation des anciens.

Un autre défaut de la comédie des *Contents*, c'est la grossièreté du fond, qui vient moitié du modèle latin qu'Odet avait sous les yeux, moitié de notre théâtre gaulois.

Je ne parle point de la grossièreté assez fréquente aussi du dialogue; vous entendrez, du reste, tout à l'heure, un texte expurgé tout exprès pour vous, et dont on a retiré deux bonnes douzaines de gentillesses.

Mais, en revanche, que de qualités déjà! Les types sont bien toujours au fond ceux de la comédie antique, mais ils sont très habilement transposés ; l'auteur a su, avec beaucoup de justesse, assimiler les types de la comédie antique aux types français et parisiens de son temps, et cela est un très grand mérite. Mme Louise, le bonhomme Girard, le bonhomme Thomas, sont bien des bourgeois de Paris, par l'alluré, par les habitudes et aussi par le ton. Les jeunes gens, Basile et Eustache, n'ont peut-être pas une marque aussi reconnaissable. Ce sont toujours les jeunes gens de Plaute et de Térence, qui sont peut-être les jeunes gens de tous les temps ; cependant, ils se distinguent entre eux : Basile, plus tendre et plus entreprenant à la fois ; Eustache, plus insouciant, plus philosophe, et très peu sentimental. Les esclaves grecs de la comédie latine se sont transformés en valets parisiens de Paris, très débrouillards ; ce sont des espèces de gavroches, dont les plaisanteries sont sensiblement plus légères que celles des esclaves de Plaute et de Térence. La *meretrix* de la comédie latine a subi une transformation plus heureuse encore. Elle est devenue Mme Alix, cette joyeuse bourgeoise sans aucuns scrupules. — C'est quelque chose de plus spécial que la *meretrix* de la comédie latine. Le marchand d'esclaves, l'affreux *leno*, est devenu cet écornifleur de Saucisson, un ruffiant, un gueux de Paris, une espèce de personnage de Callot. Le *miles gloriosus* s'appelle le capitaine Rodomont. Ses propos et ses discours relèvent encore sans doute de la fantaisie ; mais le per-

sonnage lui-même n'appartient pas entièrement à la fantaisie, dans un temps où les armées étaient composées de mercenaires et où la guerre était un métier. Enfin, la vieille femme qui, dans la comédie latine, sert de bonne, est devenue ici Mme Françoise, la vieille dévote onctueuse, qui est une sorte de Macette plus inconsciente, peut-être plus vraie.

Le milieu est excellemment établi. Ce sont bien des bourgeois d'il y a trois siècles, bons catholiques et pratiquants; les femmes surtout sont de bonnes chrétiennes, les formules de religion reviennent continuellement dans leurs discours : c'est à l'église que Mme Françoise va s'entendre avec Mlle Geneviève ; cela fait même parfois de curieux contrastes ; les habitudes de langage étant mécaniquement chrétiennes et les actes étant aussi tranquillement païens que dans les comédies de Plaute et de Térence.

Enfin, ce qui est éminent dans les *Contents*, c'est le style. — Je ne veux pas faire de citations parce que cela allongerait démesurément cette conférence; mais remarquez la scène d'exposition; remarquez telle scène entre Girard et son fils Eustache; remarquez tout le rôle du capitaine Rodomont ; remarquez enfin la délicieuse conversation au dernier acte entre Basile et Geneviève.

Ce style n'a pas seulement la franchise, la couleur et le nombre; il a aussi la correction, la pureté et même la limpidité. Sauf quelques tournures vieillies, et, çà et là, quelques mots qui, depuis, ont été pris dans un sens

un peu différent, vous verrez que vous comprendrez cette prose sans aucune peine. Il y a des pages écrites cinquante ou soixante années après, que vous ne comprendriez pas aussi facilement. Ce n'est pas un mince mérite. Je ne crains pas d'affirmer que, entre les *Contents* et les premières comédies de Corneille, vous ne trouverez rien qui vaille les *Contents*.

Car, après les *Contents*, dans les dernières années du XVIe siècle et dans les trente premières du XVIIe, loin qu'il y ait progrès au théâtre, il y aurait plutôt recul, et cela pour des raisons qu'il serait beaucoup trop long de vous exposer. Entre autres mérites, la pièce d'Odet de Turnèbe a celui d'être une vraie et pure comédie. Dans la période qui suit, c'est le chaos. On retombe soit dans la farce, soit dans la tragi-comédie, soit dans la pastorale. En somme, on n'avance pas ; il y a des choses amusantes ; il y a plus d'habileté scénique que chez Odet de Turnèbe, qui n'aurait jamais été joué ; mais la forme est moins pure ; il n'y a pas une parcelle de vérité humaine.

Ce sont toujours les mêmes types, les mêmes figures immobiles; vous les trouverez énumérées et parfaitement définies dans les deux premiers chapitres d'un très bon livre de M. Victor Fournel, qui s'appelle la *Comédie au XVIIe siècle*. Ce sont les mannequins de la comédie antique, sous des noms différents, avec quelques additions. C'est le capitan ou matamore, c'est le parasite, le pédant, le poète extravagant, le vieillard amoureux et généralement avare, la femme d'intrigue,

le valet farceur. Vous ne trouvez pas d'autres figures, ni chez Larivey, ni chez Desmaretz de Saint-Sorlin, ni chez Cyrano de Bergerac, ni dans les premières comédies de Corneille ; vous ne trouverez que cela jusqu'aux *Précieuses Ridicules*.

Ah ! ils sont humbles et d'une humilité qui s'est un peu prolongée, les commencements de l'art auquel nous devons l'*École des Femmes*, le *Tartufe*, le *Mariage de Figaro*, le *Gendre de M. Poirier*, les *Effrontés*, le *Demi-Monde*, etc.

Comment ceci est-il sorti de cela ? On peut, malgré tout, s'en rendre compte et d'autant mieux qu'on peut toujours expliquer les choses accomplies. On constate d'abord que les types que je viens de vous énumérer, types de guignol, sont nécessairement les premiers personnages du théâtre comique. Car les uns fournissent tout le personnel indispensable à ce qu'a été le plus ancien sujet de comédie, c'est-à-dire l'éternelle histoire d'amour contrarié et de parents mystifiés. Et, quant aux autres, le matamore, le pédant, le poète extravagant, le parasite glouton, le valet loustic, qui ne voit que ce sont des types de rue et de place publique, dont les silhouettes voyantes ont dû s'offrir les premières à l'esprit des poètes comiques ?

Oui, sans doute, ils sont bien gros et bien élémentaires encore ces types de l'ancienne comédie d'intrigues ; cependant, ce n'est pas en les répudiant, mais en les regardant de plus près, c'est en les contrôlant, c'est en les enrichissant par l'observation, c'est enfin en leur

donnant la vie que Molière a créé ses personnages les plus originaux. Cela n'est pas trop étonnant, quand on songe, — car nous aurons beau faire, nous ne trouverons jamais que sept péchés capitaux — que ces immobiles figures de l'ancienne comédie pourraient servir à étiqueter de vastes catégorie des vices et des travers humains, dans lesquelles trouveraient encore à se ranger, même aujourd'hui, toutes les façons d'être vicieux et ridicule.

Ainsi, du parasite et de Macette combinés est sorti Tartufe ; du pédant et du poète extravagant sont sorties des variétés innombrables et distinctes : Trissotin, Vadius, Marphurius, Oronte, et aussi les médecins de Molière, Diafoirus et M. Purgon, et les *Précieuses ridicules* et les *Femmes savantes*. Le barbon jaloux a donné Arnolphe et Harpagon, la vieille amoureuse a donné Bélise ; la femme d'intrigues a donné Frosine ; les valets ont donné Mascarille, Scapin, Gros-René, Sganarelle, Nicole, Toinette, Dorine, etc., etc.

De même, ce vieux sujet, ce sujet universel, éternel et sempiternel des amours contrariées et de la lutte des enfants contre les parents, qui ne voit que c'est là le sujet fécond et générateur par excellence ? Notez qu'à ne considérer que la fable, c'est encore le sujet des trois quarts des pièces d'aujourd'hui ? C'est que cet éternel sujet-là peut, dans ses développements et par la peinture toujours plus poussée des personnages qui y sont mêlés, admettre toute la comédie humaine. La lutte des enfants et des parents, c'est la comédie de la

famille qui est déjà la comédie de la société, ou qui y mène. La comédie de l'argent, qui est le centre de toute l'œuvre de Balzac et d'Émile Augier, la comédie de l'argent y est en germe. Il suffit d'y ajouter les drames du mariage : c'est ce qui a été fait, il y a une soixantaine d'années, lorsqu'on s'est mis à prendre au sérieux ce qu'on raillait auparavant, pour avoir à peu près tout le théâtre contemporain.

Or, pour transformer ainsi les types traditionnels, toute cette troupe de guignols, en personnages nouveaux et vivants, que fallait-il ? Ne pas partir de l'intrigue et y adapter tant bien que mal, plutôt mal que bien, l'observation, comme fait encore Odet de Turnèbe, mais partir de l'observation de la réalité et y adapter l'intrigue. C'est ce que Molière fait presque toujours.

Pour trouver des sujets nouveaux, que fallait-il ? Creuser toujours plus ces personnages nouveaux, fournis par l'observation, et faire sortir l'action des caractères, et c'est ce que Molière a fait, du moins dans ses chefs-d'œuvre.

Maintenant, pourquoi est-ce Molière qui a fait cela le premier ? Je n'en sais rien du tout. C'est probablement parce qu'il a eu la chance ; c'est surtout parce qu'il a eu du génie.

Odet de Turnèbe n'en avait pas, lui, de génie ; mais pourtant on lui doit la comédie la mieux écrite du XVIe siècle ; incontestablement, on lui doit la meilleure adaptation de la comédie latine aux mœurs de son temps ; on lui doit une pièce, qui serait presque déjà une co-

médie de mœurs, si les « mœurs » n'y étaient comme séparées de l'action, comme plaquées et rapportées ; enfin on lui doit une pièce qui, à mon avis, n'a été réellement dépassée qu'une cinquantaine d'années après lui. Vous voyez qu'il avait droit à sa « première », et je suis fâché qu'il l'ait attendue un peu plus de trois siècles.

Mesdames et Messieurs, les interprètes des *Contents* ont fait un très grand effort pour apprendre cette pièce qui est claire, mais dont la langue cependant n'est pas tout à fait d'aujourd'hui. Ce long effort, ils l'ont fait pour un très petit nombre de représentations ; j'espère que vous voudrez bien les en récompenser par vos applaudissements.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. HENRI CHANTAVOINE

LE 20 AVRIL 1893, AVANT LA REPRÉSENTATION

DE

LOUIS XI

TRAGÉDIE EN CINQ ACTES

DE

CASIMIR DELAVIGNE

LOUIS XI

Mesdames et Messieurs,

Dernièrement on a célébré le centenaire de Casimir Delavigne, au Havre, sa ville natale. Il était très naturel et très légitime de le célébrer également ici, dans ce même théâtre de l'Odéon où Casimir Delavigne a obtenu ses premiers succès et qui en est en quelque sorte son hôte. Je me suis promis de lui parler de vous avec la plus respectueuse admiration. Ceux qui pourraient croire qu'ils auront l'occasion d'entendre des plaisanteries déplacées, n'en auraient pas, comme on dit, pour leur argent. Ne trouvez-vous pas en effet un peu étrange de traiter de haut en bas des gens qu'on est bien obligé de regarder de bas en haut, puisqu'en somme ils ont une statue et un piédestal et que les plus grands de nos contemporains, même en se dressant sur leurs pieds, ne leur arrivent guère qu'aux genoux ? Je n'apporte ici ni épingles ni cymbales. Je parlerai de Casimir Delavigne sans dénigrement, j'en parlerai d'autre part sans

exaltation, et je crois en effet que les exhumations bruyantes laissent entendre que les immortels qu'on célèbre sont tout à fait morts, puisqu'on est obligé de réveiller leurs cendres avec tant de fracas. Cette causerie vous rassurera par la franchise même de l'improvisation sur la sincérité des jugements

Je voudrais tout simplement, à propos de Casimir Delavigne, vous parler de l'homme, du poète lyrique, dramatique et comique, et de l'écrivain qu'il a été. Je n'ai pas d'autre prétention que de vous apprendre quelque chose, ou plutôt de vous dire sans phrases le peu que je sais. L'homme, dans Casimir Delavigne, était charmant ; il avait beaucoup de qualités, des qualités qui n'excluent pas le talent, mais que le talent n'accompagne pas toujours. Il était très simple et très doux. Il n'avait été ni enfant prodigue, ni même enfant précoce. Il est né au Hâvre en 1793, et il n'a guère fait de vers que vers la quatorzième année. Je vous recommande, Mesdames et Messieurs, si vous avez occasion de la lire, une notice de son frère aîné, Germain Delavigne, qui est vraiment et simplement un bijou, un bijou de piété fraternelle. (Cette annonce, absolument gratuite, je vous prie de le croire, n'est pas une réclame de librairie.) Quant il se mit à faire ses premiers vers, il les montra à son frère Germain qui, fraternellement, les trouva bons. Ils étaient plutôt bons par ce qu'ils promettaient que par ce qu'ils commençaient à tenir. Casimir Delavigne continua à en faire, à en faire de meilleurs, et bien tôt, comme Germain lui-même le dit, ces vers purent

être montrés à tout le monde. On les montra d'abord à M. Andrieux, qui n'en fut pas absolument satisfait. Il en fit d'autres qu'on montra encore à M. Andrieux; cette fois, le jugement du critique fut véritablement encourageant. Très bon frère, Casimir Delavigne était encore, ce qui est plus rare, ce qui a toujours été rare, très bon confrère. Il n'enviait pas du tout les succès des autres; il n'avait qu'une ambition très modeste et très légitime, celle un jour de les égaler. Il avait un petit emploi qui lui permettait de vivre, et celui qui le lui avait donné se conduisait avec lui d'une façon charmante. M. le comte Français lui donna en effet un petit emploi dans l'administration en lui recommandant — des fonctionnaires qui m'écoutent trouveront que c'était un homme bien aimable) — de ne se présenter que le dernier jour de chaque mois, jour où l'on payait les appointements. S'il le rencontrait dans les bureaux à une autre époque, il le renvoyait: « Mon cher Casimir, allez travailler; ne venez pas ici perdre votre temps. Si je vous ai donné une place, c'est pour que vous ayez bientôt le moyen de vous en passer. »

J'ai bien peur, Mesdames et Messieurs, que cette politesse hiérarchique ne soit un peu perdue. Casimir Delavigne en profita, et bientôt il écrivit pour le théâtre. Mais quand le succès vint et avec le succès, la fortune et l'aisance, il n'en fut pas plus fier. Vint un jour où il se présenta à l'Académie française. Il s'y présenta sans présomption, je ne dis pas sans persistance, et il ne réussit pas. La première fois, on lui préféra l'évêque

d'Hermopolis : il lui tira son chapeau. La deuxième fois, on fit passer devant lui l'archevêque de Paris ; il n'alla pas lui demander sa bénédiction, mais il s'inclina encore. La troisième fois, « ils m'ont, disait-il, opposé un évêque et un archevêque, la troisième fois, ils m'opposeront un pape. » On ne lui opposa personne, il se présenta et obtint 27 voix sur 28 votants. Je me suis laissé dire qu'il y avait eu depuis des candidatures plus opiniâtres et des majorités moins imposantes.

Il avait de ses devoirs et de sa profession littéraire d'écrivain l'idée la plus délicate. Il n'aimait (c'était dans l'ancien temps, aux environs de 1819) ni la réclame, même quand elle est heureuse, ni la presse...comment dirai-je?.. sympathique, même quand elle n'est qu'utile. Il n'aurait pas voulu chercher lui-même cette réclame ni mendier les faveurs, qui en ce temps-là étaient quelquefois intéressés, de cette presse bienveillante. Ses amis le lui reprochaient quelquefois : Il leur répondait : « J'aime mieux gagner ma salle que la faire. Si mon œuvre est bonne, mon public sera bon, et si mon succès est certain, il sera, par dessus le marché, loyal. » Cette parole très élevée en même temps que très simple, je n'ose pas trop la recommander à mes contemporains parce qu'ils la pratiquent, mais vous le voyez, Mesdames et Messieurs, elle serait encore bonne à recommander à ceux qui ne la pratiqueraient pas. Il passa ainsi une vie laborieuse, très simple et très modeste d'homme de lettres dans toute la beauté et dans toute la force du terme, c'est-à-dire d'homme qui oublie les plaisirs du

monde (qui a une famille, des amis, des relations, qui aime la littérature d'un amour profond, d'un amour sincère, et d'un amour légitime et qui ne doit sa gloire qu'à lui-même). Il mourut jeune, à cinquante ans, laissant derrière lui une œuvre qu'on a tort de ne pas assez louer et même de ne pas assez lire, en même temps qu'une renommée sans tache. Voici quelques mots de la notice que lui a consacrée son frère : « Tels sont les honneurs dont fut entourée la tombe de Casimir Delavigne qu'il laisse pour héritage à son fils un nom glorieux et sans tache, ses ouvrages comme monuments de son génie et comme exemple une vie si pure et si bien remplie. »

Poète lyrique, Casimir Delavigne le fut de bonne heure ; il le fut de la manière la plus franche et pour ainsi dire la plus instantanée. Comme nous avons un peu changé tout cela, je voudrais vous demander la permission de vous expliquer la différence qu'il y a, à mon sens, entre le lyrisme de Casimir Delavigne, le lyrisme tel qu'on l'entendait autour de lui, tel qu'il l'entendait lui-même, et le lyrisme tel que nous l'entendons aujourd'hui. Aujourd'hui on se fait du poète lyrique, et les jeunes gens en particulier — je ne dis pas les plus forts — se font du poète lyrique une idée bien extraordinaire. Ils se figurent que le lyrisme à l'état chronique, et pour ainsi dire, à jet continu, est naturel et humain. C'est une lyre, toute la lyre, la lyre à sept cordes il y a bien au moins une ficelle, une toute petite ficelle. On n'est pas lyrique impunément pendant vingt-

quatre heures, ou alors c'est une fièvre d'imagination cérébrale qui se traduit par des métamophores incohérentes, ou c'est une maladie sentimentale qui laisse l'impression de choses beaucoup trop obscures ou beaucoup trop chantantes pour l'intelligence du lecteur. Je suis trop prosaïque, vous le voyez, et probablement j'ai trop de sens commun pour rien entendre à un lyrisme de cette nature.

Casimir Delavigne avait comme tous les Français de cette époque subi deux chocs très violents : le choc des événements qui suivirent la Révolution et de l'épopée impériale. Quand l'empereur fut tombé — (ne croyez pas trouver dans ce que je vais dire la moindre profession de foi bonapartiste ; je n'ai pas l'intention de médire de Casimir Delavigne, en disant qu'il a préféré la colonne Vendôme aux colonnes de la Bourse, qui sont d'un autre métal) — la défaite de Waterloo avait fait pleurer l'âme de la France. Ce n'était pas seulement l'Empire, c'était la France qui était flétrie avec l'empereur ; c'était la gloire qui s'en était allée avec lui. Ce mal que donne l'absence de la gloire, cette espèce de nostalgie de la gloire, naturelle à un pays qui devait être si glorieux dans cette nation si frémissante, avait causé une souffrance dont nous n'avons pas d'idée. Je me souviens d'avoir entendu dire autrefois à M. Nisard : « Barbier, me disait-il, n'était pas précisément un poète lyrique, c'était un homme paisible, un bourgeois tranquille ; mais à la Révolution de juillet, des étincelles sorties du pavé lui étaient entrées dans le cerveau. »

Eh bien ! après cette catastrophe de Waterloo, il se fit une espèce de frémissement douloureux dans l'âme nationale, et si Casimir Delavigne a été poète lyrique par accident et d'une manière très profonde et très intime, c'est qu'à ce moment il avait senti lui aussi cette infortune, cette humiliation, et qu'étant plus poète que tous les autres, il l'avait traduite plus haut en des vers qui sont encore beaux à lire et à entendre. Je voudrais vous lire autrement que je ne vais le faire, avec une voix moins enrouée et par conséquent plus vibrante, ces vers de Delavigne qui ont pu être dépassés par d'autres pour l'éclat et l'abondance des images, mais non pas pour la profondeur et la sincérité du sentiment.

Parmi les tourbillons de flamme et de fumée,
O douleur ! quel spectacle à mes yeux vient s'offrir.
Le bataillon sacré, seul devant une armée,
S'arrête pour mourir.
C'est en vain que surpris d'une vertu si rare,
Les vainqueurs dans leurs mains retiennent le trépas ;
Fier de le conquérir, il court, il s'en empare :
La garde, avait-il dit, *meurt et ne se rend pas.*
On dit qu'en les voyant couchés sur la poussière,
D'un respect douloureux frappé par tant d'exploits,
L'ennemi, l'œil fixé sur leur face guerrière,
Les regarda sans peur pour la première fois,

Eh bien ! ces vers qui sont comme ceux de Béranger — car il ne me déplaît pas d'associer ces deux noms tout à fait nationaux et patriotiques, — un fabricateur de vers par métier, sinon par vocation, pourra les trouver médiocres ; l'essentiel, c'est qu'ils ont évoqué à un moment la sympathie même de la France. Après avoir

chanté la patrie et la gloire nationales, l'auteur des *Messéniennes* se tourne du côté de la Grèce ; c'est-à-dire qu'au temps où la Grèce, la terre classique des arts, fut menacée, il prit lui aussi son parti de poète dans cette guerre de l'indépendance. Aujourd'hui, Mesdames et Messieurs, nous sommes un peu refroidis pour ces passions. Mais il faut bien croire qu'à cette époque où toute l'Europe pensante s'agitait en faveur d'un peuple, où tout le monde, je vous demande pardon de l'expression, prenait très volontiers la Turquie pour une tête de Turc, le poète qui demandait ainsi la liberté pour une terre qui avait réchauffé l'humanité pendant tant de siècles était sûr d'être poète lyrique. Eh bien ! là encore, dans cette partie de son œuvre, vous trouverez non seulement des vers harmonieux, des vers bien faits, mais vous y trouverez aussi cette sincérité et cette chaleur d'action qui font à mon sens la vraie poésie :

O sommets de Taygète, ô rives du Pénée,
De la sombre Tempé vallons silencieux,
O campagnes d'Athènes, ô Grèce infortunée,
Où sont pour t'affranchir tes guerriers et tes dieux ?
Ils sont sur tes débris ! Aux armes ! voici l'heure
Où le fer te rendra les beaux jours que je pleure !
Voici la Liberté : tu renais à son nom ;
Vierge comme Minerve, elle aura pour demeure
Ce qui reste du Parthénon.
Des champs de Sunium, des bois du Cithéron,
Descends, peuple chéri de Mars et de Neptune !
Vous, relevez les murs ; vous préparez les dards !
Femmes, offrez vos vœux sur ces marbres épars ;
Là fut l'autel de la Fortune.
Autour de ce rocher, rassemblez-vous vieillards :

Ce rocher portait la tribune ;
Sa base, encor debout, parle encor aux héros
Qui peuplent la nouvelle Athènes :
Prêtez l'oreille.., il a retenu quelques mots
Des harangues de Démosthènes.
Guerre, guerre aux tyrans ! rochers, fendez les flots !
Du haut de son tombeau Thémistocle domine
Sur ce port qui l'a vu si grand ;
Et la mer à vos pieds s'y brise en murmurant
Le nom sacré de Salamine.

Plus tard encore, après avoir chanté la gloire et la patrie, après avoir chanté la Grèce, Casimir Delavigne chanta ce que dans notre pauvre et cher pays il est toujours de saison de chanter, la concorde entre les citoyens au lendemain des guerres civiles. Eh bien ! ne croyez pas, Messieurs et Mesdames, que ce rôle patriotique du poète, ce rôle d'endormeur des passions populaires, d'un homme qui parle à tous d'un langage digne d'être entendu de tous, ne soit pas encore une façon supérieurement délicate et élevée d'entendre la poésie. Au lieu d'exciter les haines, la défiance, au lieu de faire taire chez un peuple cette foi à l'admiration, cette religion de la patrie qu'il faut toujours garder, vous trouvez un poète qui rappelle à ses concitoyens qu'ils sont fils de la même patrie, enfants du même sol, qu'ils sont rivés aux mêmes devoirs ; eh bien ! je vous le déclare, quiconque a pris son art ainsi est non seulement un poète véritable, mais un bienfaiteur de sa génération.

Je trouve que je suis obligé d'aller rapidement. Je ne m'attarderai jamais trop à dire tout le bien que je pense de Casimir Delavigne. Il y a en lui une quatrième et

dernière source de poésie lyrique : c'est cette poésie tantôt mélancolique dont je vais vous donner une idée en vous lisant cette chose toute musicale et parnassienne qui s'appelle les *Limbes*, tantôt toute intime et toute personnelle, comme son *Adieu à la Madeleine*, à cette chère propriété de la Madeleine, où il avait mis une si grande part de sa vie qu'il pleura en la quittant, Voici ces vers sur les *Limbes*, au chant du IIme du *Miracle :*

Comme un vain rêve du matin,
Un parfum vague, un bruit lointain,
C'est je ne sais quoi d'incertain,
Que cet empire ;
Lieux qu'à peine vient éclairer
Un jour qui, sans rien colorer,
A chaque instant près d'expirer,
Jamais n'expire,
Partout cette demi-clarté
Dont la morne tranquillité
Suit un crépuscule d'été,
Ou de l'aurore
Fait pressentir que le retour
Va poindre au céleste séjour
Quand la nuit n'est plus, quand le jour
N'est pas encore !

Je passe ici quelques strophes. Il parle des habitants des limbes :

Loin de Dieu, là, sont renfermés
Les milliers d'êtres tant aimés,
Qu'en ces bosquets inanimés
La tombe envoie
Le calme d'un vague loisir,
Sans regret comme sans désir,
Sans peine comme sans plaisir,
C'est là leur joie.

Là, ni veille ni lendemain !
Ils n'ont, sur un bonheur prochain,
Sur celui qu'on appelle en vain.
Rien à se dire.
Leurs sanglots ne troublent jamais
De l'air l'inaltérable paix ;
Mais aussi, leur rire si frais
N'est qu'un sourire.
Sur leurs doux traits que de pâleur !
Adieu cette fraîche couleur
Qui, de baiser leur joue en fleur,
Donnait l'envie !
De leurs yeux, qui charment d'abord,
Mais dont aucun éclair ne sort,
Le morne éclat n'est pas la mort,
N'est pas la vie.
Rien de bruyant, rien d'agité
Dans leur triste félicité !
Ils se couronnent sans gaîté.
De fleurs nouvelles.
Ils se parlent, mais c'est tout bas ;
Ils marchent, mais c'est pas à pas ;
Ils volent, mais on n'entend pas
Battre leurs ailes.

Voici maintenant, Messieurs, les dernières strophes de cet *Adieu à la Madeleine*, une des choses les plus senties et les plus vraiment poétiques que je connaisse :

Adieu, flots, dont le cours tranquille,
Couverts de berceaux verdoyants,
A ma nacelle, d'île en île,
Ouvrait mille sentiers fuyants,
Quand, rêveuse, elle allait sans guide.
Me perdre en suivant vos détours
Dans l'ombre d'un dédale humide
Où je me retrouvais toujours.
Adieu, chers témoins de ma peine.

Fôrets, jardins, flots que j'aimais !
Adieu, ma fraîche Madeleine !
Madeleine, adieu pour jamais !
Je pars ; il le faut, et je cède ;
Mais le cœur me saigne en partant.
Qu'un plus riche qui te possède
Soit heureux où nous l'étions tant !

Poète dramatique, — c'est-à-dire poète tragique, auteur des tragédies, — ce n'était pas tout à fait le drame nouveau, ce n'était plus l'ancienne tragédie, — Casimir Delavigne a été non seulement méconnu depuis, ce qui serait peu grave ; ce qui l'est plus, il a été très diminué. Je recevais tout dernièrement de mon maître et ami, M. Legouvé (je ne peux pas dire *très vénérable M. Legouvé*, car il est toujours jeune ; il n'a que quatre-vingt-six ans) ; il me racontait que le plus grand succès dramatique qu'il ait vu et entendu de sa vie était le succès obtenu en 1819, par les *Vêpres siciliennes*, que Casimir Delavigne a écrites à vingt-six ans. Et en voici une preuve : c'est qu'à la scène V et à la scène VI de l'acte IV on a tellement applaudi qu'on applaudit encore pendant l'entr'acte et que quand les acteurs du Ve acte sont entrés, on applaudissait toujours. Voilà une anecdote caractéristique qui constate peut-être un certain retour un peu brusque de l'opinion, mais qui n'en prouve pas moins jusqu'à l'évidence qu'il est nécessaire d'enregistrer son succès. Je voudrais essayer de caractériser sa manière. Il n'a été ni un néo-classique, ni un pseudo-romantique. Talent paisible et original, d'une manière très sincère, il s'est contenté de marcher au jour le jour

dans sa voie sans se vanter lui-même de l'avoir ouverte. Il n'a été ni un imitateur, ni un précurseur. Or, les imitateurs et les précurseurs ont, en général, un grand avantage : les imitateurs rassurent tout le monde; avec eux, on est sûr qu'on n'aura pas du nouveau, et c'est une grande tranquillité; on est sûr qu'on va voir ou revoir des œuvres qu'on a déjà vues : de là un certain demi-sommeil, je veux dire une certaine demi-attention qui ne nuit pas trop à l'auteur ; il est fâcheux d'être trop original : on déconcerte. Les précurseurs ont un autre avantage : on n'est pas très sûr qu'ils avancent quelque chose de nouveau, mais ils le disent tellement qu'ils finissent par en donner l'illusion, et quand ce qu'ils font est inachevé, on dit : c'est une ébauche; quand c'est obscur, on dit : c'est une aurore. C'est même un succès pour eux de ne réussir qu'à moitié. On se dit : non seulement ces gens-là sont très distingués, mais, en même temps, ils sont très délicats. Eh bien! quand on n'est ni un imitateur, ni un précurseur, quand on est soi-même, — *Chacun pris dans son air est agréable en soi*, c'est un vers de Boileau, vous le savez, — on a des désavantages. On en a encore quand on n'est pas un révolutionnaire. Eh bien ! Casimir Delavigne n'est pas un révolutionnaire ; ce qui le prouve, c'est qu'il n'a pas de manifeste. La première chose à faire quand on est un révolutionnaire — en littérature — c'est d'écrire un manifeste long et vague, pour que tout le monde puisse s'y reconnaître. On peut y promettre la lune, car, si on ne l'apporte pas, cela fait croire du moins qu'on en vient

ou qu'on en revient. C'est très commode. Casimir Delavigne n'avait pas plus de manifeste que d'école. Quand on a un disciple — ou des disciples — ce disciple peut être ou très exigeant ou très compromettant : s'il est exigeant, il vous met en demeure de produire plus dans ses idées que dans les vôtres ; s'il est compromettant, il vous compromet. N'ayant pas de manifeste, Casimir Delavigne n'avait pas non plus de procédés. Or, de ce temps-là, il y avait un procédé nouveau qui faisait fureur et qu'il n'était pourtant pas difficile de trouver, — Casimir Delavigne en parle dans ses préfaces, — ce procédé très en faveur, c'était *la couleur locale*. On demandait à une pièce s'il y avait, dans cette pièce, de la couleur locale. Eh bien ! vous savez que c'est extrêmement facile à faire. Ça consiste à se procurer un certain nombre de petits pots de couleur (locale, toujours) et à en badigeonner l'endroit, et quelquefois aussi l'envers, des œuvres. Vous voulez faire de la couleur locale russe ? En parlant de temps en temps de la foire de Nijni-Novgorod, en disant de temps en temps : *mon petit père !* et en s'agenouillant devant les images — pardon, devant les icones, — on obtient de la couleur locale russe très satisfaisante. Vous voulez faire de la couleur locale espagnole ? Eh bien ! avec une Espagne un peu de fantaisie et qu'on peut aller voir à Montmartre, avec des castagnettes, avec des balcons, des mantilles, un taureau ou deux, vous avez une Espagne très pittoresque. Reste à savoir si cette couleur locale, c'est de la vérité historique, ce qui est tout autre chose. Eh

bien ! cette vérité historique, en somme, Casimir Delavigne en était très préoccupé. Il y a dans quelques-unes de ces pièces, dans *Marino Faliero* et dans les *Vêpres Siciliennes*, un sens de l'histoire qui n'est pas du tout à dédaigner et pour lequel je le comparerai, non pas aux poètes romantiques, un peu plus énergiques et assez souvent moins vrais, et quelquefois moins vivants que lui, ni à Augustin Thierry, l'auteur des *Récits mérovingiens*, ni au grand Michelet lui-même, qu'il ne faut pas diminuer, mais à un élève un peu échevelé et un peu capricieux du grand Michelet.

Eh bien ! de même qu'il serait injuste de ne pas reconnaître ce qu'il y a dans l'histoire d'Augustin Thierry de pittoresque, de même il serait injuste de ne pas reconnaître ce qu'il y a de pittoresque dans les tragédies dramatiques de Casimir Delavigne. Prenez par exemple l'une de ces tragédies que vous connaissez certainement : les *Vêpres Siciliennes* et *Marino Faliero ;* c'est l'histoire de deux conjurations : les *Vêpres Siciliennes* sont une conjuration contre les Français maîtres de la Sicile, et *Marino Faliero* la conjuration du doge lui-même outragé dans son honneur d'époux, blessé dans son honneur de doge et qui se venge. Quand vous les verrez représenter, si vous les voyez, vous reconnaîtrez j'en suis sûr, que le succès dont je vous parlais tout à l'heure était vrai. Voici par exemple ces scènes 5 et 6 de l'acte IV, dont je vous parlais tout à l'heure. Les deux personnages sont Montfort, celui qui représente les Français, qui va être tué, et Lorédan, qui est le fils

de Procida ; Lorédan qui, comme conjuré, va frapper Montfort, ne veut pas le frapper dans un assassinat, parce qu'il a été son ami :

LORÉDAN

Voilà donc l'instant si désiré
D'éteindre dans son sang la soif qui me dévore !
Oui, je le punirai, ce rival que j'abhorre
Mais loin de me flétrir par un assassinat,
Je lui dirai : Montfort, je t'appelle au combat.
Il vient... Il va périr. — Que vois-je ? il est sans armes !

SCÈNE VI. — LORÉDAN, MONTFORT.

MONTFORT

Lorédan, mon ami, pourquoi ces cris d'alarmes ?
Quel tumulte a chassé le sommeil de mes yeux ?
J'appelle en vain Gaston... Quelques séditieux
Peut-être à les punir ont forcé son courage.

LORÉDAN

Que viens-tu faire ici ?

MONTFORT

Quel étonnant langage ?
Tu trembles, tu pâlis.,.

LORÉDAN

Cherches-tu le trépas ?

MONTFORT

Que me dis-tu ?

LORÉDAN

Va-t-en, et ne m'approche pas.

MONTFORT

Moi ? te fuir !

LORÉDAN

Il le faut... fuis... mon devoir m'ordonne...

MONTFORT

Eh bien ?

LORÉDAN

De t'immoler.

MONTFORT

Frappe donc !

LORÉDAN

Je frissonne...
Je croyais te haïr... ciel ! ou porter tes pas ?
Le peuple mutiné massacre tes soldats.

MONTFORT

Il frémira de crainte à ma seule présence.

LORÉDAN

Téméraire, où vas-tu ? désarmé, sans défense,
Arrête... avec ce fer tu m'as fait chevalier,
Tiens, prends, prends, défends-toi ; meurs du moins en [guerrier.

MONTFORT

Ce fer va châtier leur insolente audace.

LORÉDAN, *l'arrêtant.*

Pour la dernière fois, que ton ami t'embrasse !

MONTFORT, *se jetant dans ses bras.*

Lorédan !

LORÉDAN

C'en est fait !... nous sommes ennemis :
Va mourir pour ton maître, et moi pour mon pays !

Par la vérité des caractères, par la fraîcheur du style, ceci est admirable. Je ne vous dirai rien de *Louis XI ;* la représentation vous donnera assez d'émotion pour que je ne sois pas obligé de vous en parler. J'arrive tout de suite à Casimir Delavigne poète comique. La première de ses comédies est *l'Ecole des Vieillards*, qui est

une comédie de mœurs, et la seconde, qui est une comédie de mœurs aussi, mais bien autrement forte, s'appelle *la Popularité*. *L'Ecole des Vieillards*, vous en connaissez le sujet : il est toujours amusant et toujours comique : c'est un vieillard, c'est-à-dire un homme plus ou moins mûr, qui se marie avec une jeune fille. De là chez lui non pas des inquiétudes, mais de temps en temps quelque chose qui ressemble à une appréhension. Quant à la comédie de *la Popularité*, en a dit très justement que c'était une comédie très forte. Malheureusement le sujet est anglais et les personnages sont anglais. Peut-être que si le sujet avait été de notre pays, cette comédie aurait encore un succès très vif. Edouard Lindsey est un membre du Parlement ; c'est un héros de la foule, acclamé par elle ; mais son père, sir Gilbert, essaie de lui faire sentir d'une manière très simple et très éloquente la différence qu'il y a entre la popularité vraie et la fausse popularité. La popularité vraie n'est pas du tout l'amour de la bonne table ; elle est celle qui fait préférer à un homme le succès de sa propre estime aux acclamations d'un peuple plus ou moins égaré. Il y a là aussi un type de journaliste, le journaliste Godwin, qui est déjà une espèce de Giboyer, c'est-à-dire d'homme de presse. Voici d'abord les vers que sir Gilbert adresse à son fils pour le mettre en garde contre la popularité fausse :

Écoute :

La popularité, que pour toi je redoute,
Commence, en nous prenant sur ses ailes de feu,
Par nous donner beaucoup et nous demander peu.

Elle est amie ardente ou mortelle ennemie,
Et, comme elle a sa gloire, elle a son infamie.
Jeune, tu dois l'aimer ; son charme décevant
Fait battre mon vieux cœur, il m'enivre ; et souvent,
Au fond de la tribune où ta voix me remue,
Quand d'un même transport toute une chambre émue
Se lève, t'applaudit, te porte jusqu'aux cieux,
Je sens des pleurs divins me rouler dans les yeux.
Mais, si la volonté n'est égale au génie,
Cette faveur bientôt se tourne en tyrannie.
Tel qui croit la conduire est par elle entraîné ;
Elle demande alors plus qu'elle n'a donné.
On fait pour lui complaire un premier sacrifice,
Un second, puis un autre ; et quand à son caprice
On a cédé fortune et repos et bonheur,
Elle vient fièrement vous demander l'honneur !
Non pas cet honneur faux qu'elle-même dispense,
Mais l'estime de soi qu'aucun bien ne compense,
Ou l'honnête homme alors, ou le dieu doit tomber :
Vaincre dans cette lutte est encore succomber.
On résiste, elle ordonne ; on fléchit, elle opprime
Et traîne le vaincu des fautes jusqu'au crime.
De son ordre, au contraire, avez-vous fait mépris,
Cachez-vous, apostat, ou voyez à ses cris
Se dresser de fureur ceux qu'elle tient en laisse
Pour flatter qui lui cède et mordre qui la blesse :
Des vertus qu'ils n'ont plus ces détracteurs si bas,
Ces insulteurs gagés des talents qu'ils n'ont pas,
Elle excite leur meute, et les pousse, et se venge
En vous jetant au front leur colère et leur fange.
Voilà ce qu'elle fut, ce qu'elle est de nos jours,
Ce qu'en un pays libre on la verra toujours ;
Et s'il faut être enfin ou paraître coupable,
Laissant là l'honneur faux pour l'honneur véritable,
Souviens-toi qu'il vaut mieux tomber en citoyen
Sous le mépris de tous, que mériter le tien.

Voici maintenant cet autre passage où le journaliste

de métier vient offrir à l'homme politique ses services qui, vous le pressentez, ne sont pas absolument désintéressés. Il vient lui dire de choisir entre son appui ou la guerre. Il y a là encore dans Casimir Delavigne une manière de comprendre la presse, la liberté et l'honneur qu'il n'est pas mauvais de connaître :

GODWIN

Sûr de l'opinion, vous ne me craignez guère,
Vous dédaignez la presse, et vous avez grand tort.

ÉDOUARD

Vous vous trompez, Monsieur, je la respecte fort ;
Une atteinte à ses droits me semblerait un crime,
Et je la défendrais, fussè-je sa victime.
Mais qui donc êtes-vous pour parler en son nom ?
N'a-t-elle qu'une voix ? Est-ce la vôtre ? Non.
Nul n'est, à lui tout seul, la presse toute entière :
A la discussion s'il ne donnait matière
Son arrêt sans appel, qu'un seul aurait porté,
Serait la tyrannie et non la liberté ;
Contre elle et contre tous, notre garant, c'est elle.
D'une lutte incessante elle sort immortelle,
En opposant toujours la justice au faux droit,
Et le fait qu'on doit croire au bruit menteur qu'on croit,
Les noms dont elle est fière à ceux dont elle a honte.
Noms purs, nobles talents, c'est sur eux que je compte,
J'ai foi dans leur puissance et j'en bénis l'emploi ;
Car le bien est son but, la vérité sa loi.
Ce sont là les soutiens de la presse équitable,
Ceux qui par leurs travaux la rendent respectable,
Convaincus qu'à nos yeux pour la représenter,
Le premier des devoirs est de se respecter.
Quant à vous, sur ma vie accumulez l'injure ;
Critiquez, censurez, déchirez : je vous jure
Que fidèle à ma route on ne me verra pas,
Pour vous répondre un mot, me détourner d'un pas.
Il faut bien en courant soulever la poussière :
Faites votre métier, je poursuis ma carrière.

Il me reste, Mesdames et Messieurs, à vous parler de Casimir Delavigne considéré comme un écrivain. C'est un très grand et très bon écrivain, et s'il est un très bon écrivain, c'est parce qu'il est écrivain très simple. Je ne vous dis pas qu'il ait trouvé de grands effets de style. Mais peut-être, et je vous demande la permission de vous donner cette théorie pour ce qu'elle vaut, peut-être faut-il prendre les vers du théâtre pour ce qu'ils sont plutôt que pour de la poésie lyrique. Ce sont donc avant tout des vers de situation et des vers de caractère, qui expriment uniquement la vérité. Ils n'ont besoin que d'être colorés par la voix en quelque sorte, ils sont faits pour être écoutés et non pour être lus. Ce ne sont pas des vers heureux, comme on dit, brillants, métaphoriques. Certainement, les vers poétiques, quand ils sont harmonieux, ont besoin d'être soutenus par une voix très musicale : quand ils sont colorés, ils ont besoin d'être soutenus pas la vue de celui-là même qui les dit. Mais ils ont encore plus besoin d'être lus. Eh bien ! si vous cherchez dans Casimir Delavigne de ces vers à la Victor Hugo, de ces vers plastiques ou musicaux ou colorés, vous n'en trouverez pas beaucoup, mais vous trouverez beaucoup de vers excellents. Eh bien ! quiconque a fait beaucoup de vers excellents, me paraît rentrer dans la catégorie de ceux que j'appelle des excellents écrivains. Casimir Delavigne a écrit dans une langue très française, toujours pure, toujours intelligible, sans se faire une syntaxe à lui, se contentant de celle de tout le monde, sans se faire un vocabulaire à

lui, mais parlant toujours comme un autre aurait cru pouvoir parler, mais ce serait probablement trouvé embarrassé de parler aussi bien. Il a été comme écrivain ce qu'il a été comme poète dramatique et comme poète comique, absolument sincère, toujours travaillant, retouchant, de manière à obtenir l'expression la plus claire, la plus limpide et la plus naturelle de sa pensée. Aussi ai-je fait l'expérience moi-même qu'après l'avoir lu on l'écoute au théâtre avec un respect encore plus profond que dans son cabinet de lecture. Eh bien ! cela encore est une excellente marque. Malheureusement, nous avons aujourd'hui des opinions qui sont défavorables à Casimir Delavigne. Il ne faut exagérer ni dans un sens ni dans l'autre. Il ne faut pas le mettre, comme on l'a fait, jusqu'au pinacle, ni le rabaisser au-dessous de tout.

J'en ai fini, Mesdames et Messieurs, avec cette causerie, peut-être un peu longue, que vous avez écoutée avec une attention si bienveillante. Je serais plus content encore si j'avais pu obtenir pour Casimir Delavigne l'adhésion de la sympathie la plus complète et la plus entière. Pour l'admirer, il n'est pas nécessaire d'être au Havre : ne suffit-il pas d'être, comme nous sommes tous, ou de Paris, ou de la province, c'est-à-dire de la France, pour reconnaître qu'il tenait, qu'il tient encore dans l'histoire du théâtre français et de la poésie française une place assez grande et qu'il mérite bien, pour reconnaître que sa statue n'est pas une statue de complaisance, et qu'on peut par conséquent, non pas

seulement parce qu'on célèbre son centenaire, mais aussi parce qu'on connaît et qu'on a lu ses œuvres, lui consacrer l'estime la plus respectueuse. Et maintenant je voudrais et vous aussi, j'en suis sûr, vous voulez exprimer votre reconnaissance à ceux qui dans ce moment se sont associés à la célébration de son centenaire, à la direction des artistes de ce théâtre sur lequel il a obtenu son premier succès. Ils ne jouent plus de pièces de lui parce qu'il est mort, mais ils n'ont pas ce grand défaut d'être des irrespectueux et des ingrats.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. HENRY DE LAPOMMERAYE

AVANT LA REPRÉSENTATION

DE

MELICERTE

COMÉDIE

DE

MOLIÈRE

MELICERTE[1]

Mesdames et Messieurs,

Mon très spirituel confrère, M. Chantavoine, a fait un gracieux prologue en vers, pour Mélicerte, je viens, et je suis presque tenté de m'en excuser, — y ajouter une

(1) Il y a près de quatre ans que la *Conférence* que nous publions ici a été faite au théâtre national de l'Odéon, en matinée classique. Avec le remarquable discours, que M. Henry de Lapommeraye prononça sur le cercueil de M. Alphand, elle fut comme le chant du cygne du brillant orateur. C'est en effet, quelques jours après qu'il fut emporté par une mauvaise bronchite contractée aux funérailles de l'ami dont il avait fait un éloge aussi éclatant. M. Pierre de Lapommeraye, son jeune fils, si digne de lui succéder dans son œuvre littéraire, a bien voulu nous transmettre ces feuillets qui nous étaient réservés, corrigés et annotés jusqu'à la dernière ligne. En les publiant, nous croyons rendre un suprême hommage de reconnaissance au souvenir respecté de notre regretté collaborateur de la première heure, de notre meilleur ami. De leur côté, nos lecteurs liront avec plaisir les pages si pleines de bon goût, d'érudition, de critique aimable, dictées par un esprit fin et pétri de bonhomie ; ils nous sauront gré d'avoir arraché à l'oubli cette partie de l'œuvre littéraire de

préface en prose. Je vous prie de considérer que ce n'est pas tout à fait, comme l'on dit en langage de théâtre, un *double emploi*. En effet, le prologue en vers ne pouvait avoir le développement que la préface-causerie permet, c'est ce qui légitime l'intervention du critique après celle du poète, et mon seul désir serait que le critique obtînt auprès du public le succès du poète. D'ailleurs mon ambition est modeste. Le sujet ne demande pas des développements très solennels : je veux simplement placer Mélicerte dans son cadre historique et dans son milieu littéraire. Cela fait, j'aurai accompli ma tâche.

Mais tout d'abord je tiens à répondre à une objection d'ordre général que j'ai entendu faire et qui d'ailleurs a été déjà formulée en termes assez violents en 1864, lorsque M. Edouard Thierry, l'administrateur de la Comédie-Française intercala Mélicerte dans la représentation de la Comtesse d'Escarbagnas. Les critiques du temps, sauf quelques exceptions, Théophile Gautier entre autres, furent assez peu favorables à Mélicerte et l'on s'indignait qu'on ne laissât point dans les livres ce que certains appelaient les *rognures du génie*.

D'abord, j'espère sans rien exagérer vous montrer que Mélicerte a un double et réel intérêt.

En outre, je suis de ceux qui pensent que dans les

l'éminent conférencier, que quelques-uns d'entre eux ont applaudi de loin, auquel d'autres, plus heureux, ont pu, selon son expression à lui en parlant de Molière, *crier leur admiration*.

moindres manifestations de nos grands écrivains on peut trouver quelque chose d'utile.

Commençons par placer Mélicerte dans son cadre historique. La pièce fut représentée le 2 décembre 1666, il y a juste 224 ans dans des fêtes données à Saint-Germain par Louis XIV. Le Roi à cette époque sortait d'un deuil : la Reine-mère était morte le 20 janvier 1666. Les deuils de cour ne sont pas très longs, et à la fin de l'année les fêtes reprirent. Il faut bien se représenter ce qu'était la cour à cette époque, ce qu'était le roi ; il y avait cinq ans que Louis XIV exerçait le pouvoir personnel : Mazarin était mort en 1661 ; Louis était dans tout le rayonnement de la gloire et de la jeunesse, à tous il imposait sa volonté, très fort au dehors, très fort au dedans : l'Europe le craignait ; et comme l'a fort bien dit Michelet : « Jamais la cour ne fut plus bas et le Roi plus haut. » Comme vous le savez le roi était la vie, la passion mêmes. Il faisait à sa cour l'honneur de lui donner des fêtes dans lesquelles il paraissait lui-même. Pour ces fêtes il désira se montrer dans un ballet et il le commanda à Benserade qui avait alors la vogue pour ces sortes de compositions. Benserade qui avait commencé par écrire des tragédies, notamment Cléopâtre en 1635, jouissait d'une très grande réputation.

En effet voici ce que dit l'abbé Tallemant :

« On regardait alors comme originaux trois poètes de ce temps Corneille, Voiture et Benserade. De plus voici comment s'établit le privilège des œuvres de Benserade. La manière, dit-il, dont il confondait le caractère des

personnages qui dansaient avec les personnages qu'ils représentent était un espèce de secret personnel qu'il n'avait imité de personne et que personne n'imitera peut-être jamais de lui. »

Benserade composa donc pour les fêtes de Saint-Germain le ballet des Muses. Nous en possédons le livret. Voici ce que nous en dit la Gazette du 4 décembre 1666, deux jours après la représentation :

Le 2 du courant fut ici dansé, pour la première fois, en présence de la Reine, de Monsieur et de toute la cour, le ballet des Muses composé de treize entrées : ce qui s'exécuta avec la magnificence ordinaire dans les divertissements de leurs Majestés. Il commence par un dialogue de ces divinités du Parnasse, en l'honneur du Roi, et tous les Arts, que l'on voit si bien refleurir par les soins de ce grand monarque, étant venus les recevoir, se déterminent à faire en l'honneur de chacune d'elles une entrée particulière. Dans la première, pour Uranie, on représente les sept Planètes. Dans la seconde, pour Melpomène, on fait paraître l'aventure de Pyrame et de Thisbé, désignés par le comte d'Armagnac et le marquis de Mirepoix. *La troisième est une pièce comique en faveur de Thalie.* La troisième, pour Euterpe, est composée de bergers et de bergères ; et Sa Majesté, pour s'y délasser, en quelque façon, de ces travaux continuels pour l'Etat, y représente l'un des pasteurs, accompagné du marquis de Villeroy, ainsi que Madame (y représente) l'une des bergères, aussi accompagnée de la marquise de Montespan et des demoiselles de la Vallière et de

Toussi. Dans la cinquième, pour Clio, se voit la bataille donnée entre Alexandre et Porus ; et la sixième, en faveur de Calliope, est dansée par cinq poètes. Dans la septième, qui est accompagnée d'un récit, paraît Orphée, qui, par les divers tons de sa lyre, inspire la douleur et les autres passions à ceux qui le suivent. La huitième, pour Erato, est dansée par six amants, entre lesquels Cyrus est désigné par le Roi, et Polexandre par le duc de Villeroy. La neuvième, pour Polymnie, est composée de trois philosophes et de deux orateurs représentés par les comédiens français et italiens. La dixième est de quatre Faunes, et d'autant de femmes sauvages, en faveur de Terpsichore, avec un très beau récit ; et dans l'onzième il se fait une danse des plus agréables par ces Muses et les filles de Piérus, représentées par Madame, avec les filles de la Reine, de son Altesse Royale et d'autres dames de la cour. La douzième est composée de trois Nymphes qu'elles avaient choisies pour juger de leur dispute ; et, dans la dernière, Jupiter vient punir les Piérides pour n'avoir pas reçu le jugement qui avait été prononcé : toutes ces entrées étant si bien concertées et exécutées qu'on ne peut rien voir de plus divertissant. »

Voilà le cadre et je le repète encore une fois c'est véritablement un très beau spectacle. A propos de la 3e entrée, celle de Thalie, Benserade écrit ceci : « Thalie à qui la comédie est consacrée a pour son partage une pièce comique représentée par les comédiens du roi et composée par celui de tous nos poètes qui dans ce

genre d'écrire peut le plus justement être comparé aux anciens. »

Voilà un bel éloge de Molière (car c'est de Molière qu'il s'agit ici). Vous voyez que déjà l'on considère Molière comme pouvant être rapproché des anciens. Mais Benserade ne s'en tient pas là et il ajoute en vers :

« Le célèbre Molière est dans un grand éclat.
Son mérite est connu de Paris jusqu'à Rome.
Il est avantageux partout d'être honnête homme,
Mais il est dangereux avec lui d'être un fat. »

Mais Benserade ne pensa pas toujours de même de Molière. Plus tard les relations devinrent tendues et l'on cite une anecdocte assez curieuse à propos des *Amants magnifiques*.

Molière a écrit ces deux vers :

« Et tracez sur les herbettes
« L'image de vos chansons. »

Benserade ne put s'empêcher de faire un mauvais jeu de mots, et il dit à ce sujet que Molière sans doute avait voulu mettre :

« Et tracez sur les herbettes
« L'image de vos chaussons. »

Molière se vengea de Benserade. Il glissa ces deux vers dans les *Amants magnifiques ;* les Courtisans trouvèrent cela très beau naturellement. Benserade eut ainsi l'air

d'avoir coopéré à cette pièce, et comme elle eut un très grand succès, quand on interrogeait Benserade sur cette collaboration, il s'en défendait mollement, et finissait par avouer que ce qu'on trouvait bien, c'était de lui. Ceci me rapelle le mot charmant d'un de nos auteurs : « Mais enfin, lui disait-on, vous étiez deux ; qu'est-ce que vous avez fait là-dedans ? — et lui de répondre : « Tout ce qui est bon est de moi ; tout ce qui est mauvais est de mon collaborateur. »

Quoi qu'il en soit, voilà donc Benserade qui commande à Molière la pièce pour Thalie. Que fait Molière ? Il fait Mélicerte.

Je vous ai mis Mélicerte dans son cadre historique. Je vais vous le montrer dans son milieu littéraire. Comment Molière fut-il amené à écrire une pastorale ! Car ainsi que vous le savez, la pièce qui va être représentée devant vous, porte pour titre : Mélicerte, pastorale héroïque. Comédie, très naturellement à mon sens et pour plusieurs raisons. D'abord la pastorale convenait très bien au *ballet des Muses*.

Ensuite les hommes ont toujours eu du goût pour la pastorale et l'idylle même dans les époques les plus terribles, les plus sanguinaires on a aimé à se tourner du côté de la nature, penser un peu aux arbres, aux fleurs, et aux bergers, et aux bergères.

« C'est qu'en effet, ainsi que le dit George Sand (Préface du Champi), le rêve de la vie champêtre a été l'idéal de tous les temps et de tous les peuples.

« Le sombre Shakespeare a fait des bergeries ni plus

ni moins que le doux Virgile ; Cervantès, le Tasse, Molière et J.-J. Rousseau en ont fait aussi. Il est donc bien certain que la vie des champs est le refuge de toutes les imaginations. Notre siècle a donné un autre caractère à la pastorale. On n'a plus fait des bergers mais des paysans, il en devait être ainsi. » La forme est changée, mais le sentiment est toujours le même, car il faut bien le dire, il y a toujours du mouton et du loup dans l'homme. Quelquefois le loup mange le mouton, ou le fait oublier. Mais il est incontestable que même dans les moments de passion, nous aimons retourner vers la nature.

En outre, Molière pouvait avoir le désir de se divertir en composant une pastorale ; peut-être même a-t-il voulu établir un contraste. Vous saurez que cette année 1666 c'est l'année du Misanthrope et du Médecin malgré lui (Mélicerte, vous le voyez, n'a pas été faite dans la période de décadence de Molière ou dans sa trop grande jeunesse) ; Mélicerte après le Misanthrope, le Médecin malgré lui et avant le Tartufe (1667), il semble qu'il y a là un rapprochement curieux. Molière a pu être tenté de montrer qu'il savait aussi bien faire parler les bergers et les bergères que les marquis et les marquises.

J'ajoute, Mesdames et Messieurs, que la pastorale était le genre très en faveur au 17e siècle et l'on n'y fait pas assez attention. J'ai vu faire cette observation : comment se fait-il que Molière ait eu l'idée d'écrire une pastorale, lui Molière ? Mais parce qu'il n'était pas seulement un

homme de génie, mais un auteur dramatique, un directeur de théâtre, le fournisseur de la cour et il faut remarquer que Molière a traité dans son théâtre presque tous les genres. Vous savez même qu'il a écrit une tragédie ; il fournissait au public les pièces que celui-ci préférait. On ne fait pas assez attention à tout cela. Je lisais encore ce matin une page du regretté Paul Albert qui m'a très vivement frappé. Il disait : « On ne connaît pas bien le théâtre de Corneille, de Racine et de Molière. On s'étonne de l'éclosion spontanée de leurs chefs-d'œuvre et l'on ne paraît pas s'apercevoir de tout ce qui a préparé la venue de ces chefs-d'œuvre et comment peu à peu l'on est arrivé à des formules d'art supérieur. » C'est qu'on oublie les préparations ; on supprime les périodes de transition.

C'est ce qu'on a fait pour le romantisme. De même en effet qu'on ne comprend pas Corneille, Racine et Molière, si l'on n'étudie pas leurs prédécesseurs, de même on ne comprend pas Victor Hugo, si l'on ne fait pas attention à ce que Voltaire, Ducis ont apporté, à tout ce qui s'est fait avec Châteaubriand et Mme de Staël. Il est évident que si on ne prête pas attention à toutes les préparations, on s'étonne de ces apparitions soudaines ; mais lorsqu'on approfondit l'histoire des genres tout s'explique clairement. C'est ce que je vais tâcher de faire en vous montrant le milieu littéraire où se place Mélicerte. Segrais nous dit que pendant plus de quarante ans on a tiré des sujets de pièces de l'Astrée. Les poètes se contentaient de mettre en vers ce que d'Urfé avait fait dire en

prose aux personnages de son roman et faisaient ainsi ce qu'on appelle des pastorales, longtemps après qu'il n'était plus question de ce roman.

Si vous voulez maintenant, je vais essayer de vous montrer quel a été le mouvement de la pastorale en France. C'est un tableau à larges traits ; ceux qui voudront compléter pourront lire des articles très remarquables de Saint-Marc-Girardin, un article de M. Victor Fournel sur la pastorale dramatique au XVIIe siècle. J'indique ces sources pour ceux qui font de ces conférences un sujet d'études. Laissez-moi faire ce tableau ; il me semble que le mouvement qui a amené la France à être dominée par la pastorale paraîtra curieux.

La pastorale nous vient de l'Italie. Dès le commencement du XVe siècle, parut un roman du genre pastoral, l'Arcadie, de Samazàr (1458-1530). Ce roman eut un tel succès qu'immédiatement on transporta la pastorale sur le théâtre. L'Italie commença à donner la pastorale dramatique. Le Tasse écrit l'Aminte, pastorale que les critiques italiens, chose curieuse, mettent au-dessus de la Jérusalem délivrée.

Cervantès donne : Galathée, et Lope de Véga : l'Arcadie, deux pastorales dramatiques. Il faut dire que la pastorale prend alors son véritable caractère, car Cervantès écrit ceci : « Les bergers que j'ai placés dans ma pastorale ne sont bergers que pour le plaisir de l'être. » Ce sont des bergers pour rire.

Après l'Espagne, passons en Angleterre. La pastorale en Angleterre nous donne l'Arcadie de Sidney, un roman

de Chevalerie. Si j'en avais le temps je vous montrerai ici un très grand nombre de bergeries dans Shakespeare, mais j'ai hâte de passer en France où la pastorale apparaît avec Hardy, cet homme qui a fait une centaine de pièces. La pastorale devient le genre littéraire où l'amour a le plus de place ; partout, c'est le triomphe de l'amour. Mais ce que je voulais vous signaler en passant c'est que déjà sous cette pastorale la comédie apparaît. Il y a dans Hardy quelques scènes qui sont écrites de telle façon qu'on supposerait que Molière en est l'auteur. Dans une de ses pastorales une bergère est demandée par un berger riche et par un berger pauvre. (Il y avait déjà à cette époque la lutte des fiançailles). La bergère Clytie préférait le berger pauvre et comme son père, Phaedime, refuse de l'unir au berger qu'elle aime, elle lui répond .

La mort me tue avant de vous déplaire
Tant seulement je trouve injurieux
Que l'on m'expose ainsi que quelque proie.
Au beau premier avant que je le voie.

Mais vous allez voir la fin ; on croirait que c'est Molière qui écrit cela :

Le père lui reproche son choix.
Quelque muguet empreint en ton désir,
Quelque mignon qui t'agréera, lascive !
Plus répliquer là-dessus ne t'arrive.
J'affecte Atys, dès lors il est mon gendre,
Il te plaira malgré toi, m'ayant plu.

C'est ce que diront certains des personnages de Molière ; je n'ai pas besoin de vous les montrer.

Mais voilà que parait *l'Astrée* de d'Urfé. Alors ce roman met tout à fait la pastorale à la mode. Il y a une observation (elle n'est pas de moi), mais qui est vraiment bien curieuse, c'est que ce roman de l'Astrée qui a eu une si grande influence sur la littérature française fut publié en 1609 pour la première partie ; la seconde parut en 1616 ; la troisième partie en 1619, dix ans après la première partie, et enfin le roman fut achevé par le secrétaire de d'Urfé en 1627. Un roman qui dure 18 ans, voilà de quoi faire rougir M. Richebourg et M. Mary qui fournissent le Petit Journal. Il est évident que si l'on trouve aujourd'hui des gens qui consentent à attendre la suite à demain, on ne trouverait plus des gens qui attendent la suite 18 ans. Malgré ces longs délais le roman eut une vogue énorme, les évêques eux-mêmes l'admirèrent : ainsi François de Sales, Camus évêque du Bellay. Voici même ce qu'écrit l'évêque Huet sur ce roman : « Cet ouvrage fut reçu du public avec une applaudissement infini, et principalement de ceux qui se distinguaient par la politesse et la beauté de l'esprit... J'étais presque enfant quand je lus ce roman la première fois et j'en fus si pénétré, que j'évitais depuis de le rencontrer et de l'ouvrir, craignant de me trouver forcé de le relire par le plaisir que j'y prévoyais, *comme par une espèce d'enchantement.* »

En voici le sujet. Le berger Amyntas désespérant de fléchir la bergère Sylvie se précipite du haut d'un

rocher ; cette catastrophe arrache à la cruelle l'aveu des sentiments qu'elle enfermait au plus profond de son cœur.

Il est incontestable qu'il y a là un sujet qui a été développé d'une manière très poétique par le Tasse. Le succès lui suscita un rival: Battista Guarini (1527-1612), auteur du Pastor Fido. Le Pastor Fido eut une vogue considérable. M. Saint-Marc-Girardin a traduit cela par le Fidèle berger, s'excusant de rappeler ainsi une enseigne d'une fameuse confiserie, mais, ajoutait-il, c'est encore une preuve de la vogue que la pastorale eut alors en France. Le Pasteur Fido a le même sujet que l'Aminte. Un berger nommé Sylvio, nouvel Hippolyte, fuit les avances de Dorinde. Un jour, il blesse Dorinde, il la soigne et l'amour commence à naître dans son cœur.

Il y a peu de naïveté dans cette pastorale car voici la déclaration de Guarini sur le Théâtre : « C'est une source de beautés dans la comédie d'exprimer par des termes à double sens, quoique honnêtes en apparence, des choses qui ne le sont pas. » J'avoue que ce n'est pas là une définition qui me plaise. Voilà donc la pastorale qui naît en Italie. Je vous ai dit que ce n'était là qu'un sommaire. Nous passerons donc maintenant, si vous le voulez bien, en Espagne. En 1642 parut un roman, la *Diane*, de Montmayor.

Boileau l'avait également en admiration. Il dit : « Ce roman fut fort estimé même des gens du goût le plus exquis. »

Lafontaine lui-même :

> Et tout petit garçon je lisais son roman,
> Et je le lis encore ayant la barbe grise.

J.-J. Rousseau lit deux fois l'Astrée, mais lorsqu'il alla sur les bords du Lignon son enthousiasme tomba.

Châteaubriand confesse qu'il trouva du plaisir à ce mélange du monde rustique et du monde chevaleresque, à ces entretiens dans un décor burlesque de chevaliers et de bergères.

D'Urfé, l'auteur de l'Astrée, nous dit lui-même très bien quelles étaient ses préoccupations, et comme il comprenait ses bergers :

« Que si l'on te reproche que tu ne parles pas le langage des villageois, et que ni toi ni la troupe ne sentez guère les brebis et les chèvres, réponds-leur, ma bergère, que pour peu qu'ils aient connaissance de toi, ils sauraient que tu n'es pas, ni celles aussi qui te suivent, de ces bergères nécessiteuses qui pour gagner leur vie, conduisent les troupeaux aux pâturages, mais que vous n'avez toutes pris cette condition que pour vivre plus doucement et sans contrainte... Au théâtre, d'ailleurs, on ne représente pas les bergères en habit de bure, en sabots, mais une houlette à la main, peinte et dorée : leurs jupes sont des taffetas, leur pannetière bien troussée et quelquefois faite d'or ou d'argent, et l'on se contente, pourvu que l'on puisse reconnaître que la forme de l'habit a quelque chose du berger. »

Il ne faut cependant pas croire, Mesdames et Messieurs, que le XVIIe siècle n'ait pas eu le sentiment de la nature ; il n'est pas ce qu'il sera dans J.-J. Rousseau, ce qu'il sera dans Mme George Sand, mais enfin il existe, notamment dans l'*Astrée*. Voici par exemple la description des lieux de la scène près de Lyon.

« Auprès de l'ancienne ville de Lyon, du côté du soleil couchant, il y a un pays nommé Forest, qui, en sa petitesse, contient ce qui est de plus beau au reste des Gaules; car étant divisé en plaines et en montagnes, les unes et les autres sont si fertiles et situées en un air si tempéré que la terre y est capable de tout ce que peut désirer le cultivateur. Au cœur du pays est le plus beau de la plaine, ceinte comme d'une forte muraille de monts assez voisins et arrosée du fleuve la Loire, qui, prenant sa source assez près de là, passe presque par le milieu non point encore trop enflé et orgueilleux, mais doux et paisible. Plusieurs autres ruisseaux, en divers lieux, la vont baignant de leurs claires ondes, mais l'un des plus beaux est le Lignon, qui, vagabond en son cours aussi bien que douteux en sa source, va serpentant par cette plaine depuis les hautes montagnes de Cervières et de Chalmazel, jusqu'à Fleurs, où la Loire le recevant et lui faisant perdre son nom propre l'emporte pour tribut à l'Océan. »

N'est-elle pas fort jolie cette description ?

Voici maintenant l'endroit où d'Urfé parle du Lignon :

« Belle et agréable rivière du Lignon, sur les bords de

laquelle j'ai passé si heureusement mon enfance et la plus tendre partie de ma première jeunesse, quelque paiement que ma plume ait pu faire, j'avoue que je te suis encore grandement redevable pour tant de contentement que j'ai reçu le long de ton rivage, à l'ombre de tes arbres feuillus et à la fraicheur de tes belles eaux, quand l'innocence de mon âge me laissait jouir de moi-même et me permettait de goûter en repos les bonheurs et félicités que le ciel, d'une main libérale, répandait sur ce bienheureux pays que tu arroses de tes claires et vives eaux. »

Voilà le décor. Voyons l'action, que je ne pourrai pas vous raconter en détails, car ce serait trop long.

Céladon aime Astrée et en est aimé. Mais les familles des jeunes gens sont ennemies, et les amoureux sont obligés de dissimuler leurs sentiments. Céladon dissimule si bien qu'il excite la jalousie d'Astrée. Celle-ci, furieuse, lui dit : « Garde toi bien de te faire jamais voir « à moi que je ne te le commande. »

Le berger, désolé, se jette dans le Lignon, mais il n'est pas mort ; on l'a repêché. Mais comme sa bergère lui a défendu de reparaître devant elle, il attend qu'elle l'appelle. Voilà certes une bonne formule pour un roman qui doit durer dix-huit ans. Alors (il y a nécessairement des déguisements), Céladon se déguise en femme pour pouvoir se rapprocher d'Astrée, mais celle-ci le reconnaît, s'emporte de nouveau, et le malheureux berger se jette une seconde fois dans le Lignon. (Ce sont bien là les bergères de Mlle de Scudéry qui se faisaient enlever

sept ou huit fois sans y trouver d'inconvénients). Mais cette fois encore il n'est pas mort, et enfin on les marie devant la *Fontaine de la vérité*.

Immédiatement après, le roman de l'*Astrée*, la pastorale dramatique se répand dans tous les théâtres français. En 1613, nous avons les *Amantes* ou la grande pastorale de Nicolas Chrestien, sieur des Croix ; les *Bergeries*, de Racan ; Mairet, en 1525, avec la *Sylvie* ou la *Morte-Vivante*. La bergère prend un narcotique, mais elle non plus ne meurt point : tout à fait le sujet de *Roméo et Juliette*.

Dans cette pièce de Mairet, il y a un véritable sentiment de la nature ; nous trouvons donc dans la pastorale du XVIIe siècle la source de l'inspiration du XVIIIe et de Mme George Sand. Dans *Racan*, par exemple, nous avons un très joli tableau d'un intérieur de ménage :

RACAN ET LA VÉRITÉ

Soit que je prisse en main le soc ou la faucille,
Le labour de mes bras nourissait ma famille,
Et lorsque le soleil, en achevant son tour,
Finissait mon travail en finissant le jour,
Je trouvais mon foyer couronné de ma race,
A peine, bien souvent, y pouvais-je avoir place :
L'un gisait au maillot, l'autre dans le berceau ;
Ma femme en les baisant, dévidait son fuseau.
Jamais l'oisiveté n'avait chez moi d'entrée,
Le temps s'y ménageait comme chose sacrée.

A ce moment la pastorale atteignait donc à l'apogée de son succès. Elle jouissait d'une telle faveur que Mai-

ret pouvait écrire à Corneille : « Le charme de ma *Sylvie* a duré plus longtemps que celui du *Cid*. Si je ne craignais de vous ennuyer je dirais que ma *Sylvie* et votre *Cid*, ou celui de Guillen de Castro, comme il vous plaira, sont les deux pièces de théâtre dont les beautés fantastiques ont le plus abusé d'honnêtes gens. »

Naturellement la pastorale ayant tant de succès, on commence à s'en moquer. Sorel écrit le *Berger extravagant*, faisant pour la bergerie, ce que Cervantès a fait pour la chevalerie.

Voilà donc un grand succès, et M. Saint-Marc Girardin ajoute que la pastorale avait été très utile à la France ; elle avait permis de faire pénétrer ainsi dans la société française un peu plus de décence et de galanterie. Molière fait donc *Mélicerte*. Où choisit-il le sujet de sa pièce ? Il le prend chez Mlle de Scudéry, dans le roman de *Cyrus*.

Voici les quelques lignes d'où il a tiré *Mélicerte* :

« La condition de leurs pères leur semblait égale, leur âge était proportionné ; il n'y avait pas une bergère en toute l'île à qui Sesostris pût parler un quart d'heure ; il n'y avait pas non plus un berger que Timarète pût souffrir qu'il la regardât ; ainsi leur raison leur disant à tous deux qu'Aménoplus et Thraséas voudraient bien qu'ils s'épousassent, ils abandonnèrent leur cœur sans résistance à l'amour que leur mérite y faisait naître. »

C'est sur ces simple lignes qu'il a mené toute l'action de *Mélicerte*. Vous verrez en plus la conclusion, qui

n'est pas de Molière et le prologue qui est de M. Chantavoine. Laissez-moi vous dire qu'il faut écouter *Mélicerte* avec beaucoup plus de sympathie qu'on ne l'a écouté jusqu'alors. Il y a Théophile Gautier qui a dit : « Il y a « des scènes délicieuses et des vers charmants dans *Mélicerte* ». Je n'ai pas besoin de vous les signaler.

Ces scènes, elles vous sont bien connues. Il y a la scène où Lycarsis taquine les bergères ; il y a la scène des portraits de Myrtil ; nous trouvons aussi dans la scène III de l'acte II (la scène de l'oiseau) un mot charmant :

Le présent n'est pas grand, (dit Myrtil) ; mais les divinités
Ne jettent leurs regards que sur les volontés.
C'est le cœur qui fait tout...

Comme c'est bien un mot de Molière ! mot véritablement humain.

C'est qu'il était vraiment sous la pression du cœur quand il écrivait *Mélicerte*. A ce moment, vous savez combien il souffrait, combien il aimait son indigne femme ; c'est un cri du cœur, et la Fontaine lui-même, cet autre tendre en amour, dit lui aussi dans *Philémon et Baucis* en 1685 :

Ces mets, nous l'avouons, sont peu délicieux,
Mais quand nous serions rois, que donner à des Dieux ?
C'est le cœur qui fait tout...

Cet hémistiche était resté dans l'oreille de la Fontaine et il le reproduit. Eh oui ! il y a dans *Mélicerte* de la

tendresse ; il y en a une qui touche profondement. Et ici je tiens à attirer votre attention sur la peinture de l'amour paternel, je le dis surtout parce que dans sa dernière conférence, mon éminent confrère Jules Lemaître a prétendu qu'il n'y avait dans Molière ni bon père, ni bonne mère, ni jeune fille. Aujourd'hui je m'occuperai que des pères, je laisse à d'autres le soin de parler des mères et des jeunes filles. Mais Molière a peint l'amour paternel, quoi qu'on en dise, et M. Larroumet, dans son ouvrage intitulé *Les Comédies de Molière*, n'a pas été aussi affirmatif que M. Jules Lemaître ; il a montré que les souffrances que Molière avait eues dans sa jeunesse *avaient pu* influer sur le respect qu'il portait à la paternité, mais il a reconnu qu'il y avait dans Molière des pères dignes d'être représentés sur la scène. Il y a vingt pères dans Molière, c'est le chiffre exact ; je les ai tous étudiés la plume à la main ; je pourrais les prendre tous les vingt, les uns après les autres, mais vous me diriez que c'est beaucoup trop long ; aujourd'hui je me contenterai de vous citer le père de Don Juan, ce père noble et grand. Vous allez entendre tout à l'heure le père de Lucinde, Géronte, dans *le Médecin malgré lui*, dire : « Je n'ai qu'elle de fille et j'aurais tous les regrets du monde, si elle venait à mourir ». Et il fait des sacrifices pour la ramener à la vie.

Tout ceci est très bien observé : mais voici qui est encore plus extraordinaire : vous allez tout à l'heure entendre Lycarsis, le père de Myrtil, et vous verrez des

vers sur la paternité, qui sont admirables, adorables même :

Ah ! que pour ses enfants un père a de faiblesse !
Peut-on rien refuser à leurs mots de tendresse ?
Et ne se sent-on pas certains mouvements doux,
Quand on vient à songer que cela sort de vous ?

Cela me rapelle les beaux vers de la *Gabrielle* d'Augier :

Nous n'existons vraiment que par ces petits êtres,
Qui dans tout notre cœur s'établissent en maîtres,
Qui prennent votre vie et ne s'en doutent pas,
Et n'ont qu'à vivre heureux pour n'être pas ingrats.

Vous trouverez des bons pères dans d'autres pièces, et si jamais j'ai l'occasion, je vous les montrerai. Je suis déjà convaincu que vous apprécierez ces deux actes de Molière. On vous jouera trois actes. La pièce, en effet, fut interrompue et ne put être achevée ; Louis XIV cependant s'en montra satisfait. Mais l'œuvre fut continuée ; par qui ? c'est ce qui me reste à vous dire. Un mot d'abord sur l'interprétation ; il y a là-dessus une anecdote fameuse. C'était la femme de Molière qui jouait avec Baron. Molière faisait le père, Baron faisait le jeune Myrtil. Baron était un enfant adoptif pour Molière. La femme de Molière le détestait ; à cette époque, il avait treize ans. Dans une répétition de *Mélicerte*, elle lui donna un soufflet ; il consentit cependant à jouer le rôle de Myrtil dans le ballet des Muses, mais après la repré-

sentation, il demanda au roi lui-même la permission de s'en aller ; il courut alors la province, puis revint à Paris et reparut notamment à côté de la femme de Molière dans *Psyché ;* c'est lui qui faisait l'Amour. A cette époque, les sentiments de Mme Molière étaient bien changés ; elle ne lui donnait plus de soufflets.

Je passe maintenant à la continuation de *Mélicerte*, ce qui va clore notre conférence. Celui qui continua la pièce fut le fils de la femme de Molière. Peu après la mort de son mari, Mlle Molière fit la connaissance d'un comédien de sa troupe, nommé Guérin d'Estriché. Le comédien se montra un peu résistant aux avances de Mme veuve Molière ; ils jouèrent entre eux une sorte de pastorale ; le berger céda et il fallut que le mariage se fit, car il était nécessaire. En effet, la veuve de Molière épousa Guérin le 31 mai 1677 ; au lieu de garder le nom fameux de Molière, elle prit celui de Guérin d'Estriché. Cela donna lieu au quatrain suivant ;

Les grâces et les ris règnent sur son visage,
Elle a l'air tout charmant et l'esprit tout de feu.
Elle avait un mari d'esprit qu'elle aimait peu,
Elle en prend un de chair qu'elle aime davantage.

C'est le fils de Guérin et de la veuve de Molière qui continua la pièce. M. Chantavoine vous le dira dans son prologue et vous verrez comment il traite Guérin. Il compare les deux actes de Molière à une fleur, et le troisième acte à un chou, et il dit :

Et l'on va vous servir la fleur et le légume.

Quant à la fleur, je suis convaincu que vous l'apprécierez ; maintenant je vous demande de ménager le chou.

J'ai donc fini, Mesdames et Messieurs, l'histoire de *Mélicerte* et j'ai rempli mon programme puisque j'avais promis de placer *Mélicerte* dans son cadre historique et dans son milieu littéraire ; j'espère l'avoir fait, sans prétention.

Il ne me reste plus à vous dire qu'une chose : on va jouer *le Médecin malgré lui* et je pense immédiatement à la représentation à laquelle nous avons assisté il y a quelques jours au « Théâtre Libre ». Dans *le Médecin malgré lui*, il y a une satire bien cruelle, mais en même temps bien amusante de la médecine. Molière se moquait des médecins en riant. Dans un autre théâtre, au Théâtre Libre, nous avons vu une dizaine de médecins et c'était un spectacle terrible ; la pièce s'appelle non pas *le Médecin malgré lui*, mais *la Belle opération*. Une dame est malade ; elle est dans une salle voisine ; on va l'opérer ; on nous étale des instruments de chirurgie, des bistouris, etc. Et alors on assiste à une conversation éminemment funèbre ; on entend quelques gémissements ; il reviennent ; la femme est morte. Un médecin dit en s'en allant : « Eh bien ! non, décidément, l'opération n'était pas possible ». Voilà le théâtre moderne. Je crois que l'on ne m'accusera pas d'être réactionnaire en littérature ; je cherche à marcher avec mon temps ; je sais très bien aussi, qu'à mesure qu'on vieillit, on est un peu réfractaire à toutes les tentatives du théâtre ; je

ne demande pas mieux de montrer beaucoup de bonne volonté, et cependant vous ne pourrez pas m'empêcher de dire que, pour se moquer des médecins, il vaut mieux nous montrer ce que Molière nous montre que ce que je viens de vous dire tout à l'heure. Et si je reconnais que nous devons mettre plus de réalité, il n'en n'est pas moins vrai qu'il y a une mesure. Ainsi, pour la pastorale, j'aurais pu (mais j'ai déjà parlé bien longtemps) suivre la pastorale après Molière, j'aurais pu vous montrer la pastorale revivant dans Segrais, dans Fontenelle, dans Sedaine, dans Florian, et enfin revivant aussi, comme je vous l'ai dit, dans Mme George Sand. Seulement, au lieu de bergers, elle a fait des paysans, et sa pastorale va très bien avec la réalité, car elle est transformée, humanisée, dramatisée ; mais il y a une limite, et il ne faut pas aller au-delà. Aussi bien je ne cesserai jamais de protester. Oui, j'ai fait mes réflexions, et je vous avoue que je persévérerai à préférer de beaucoup *le Médecin malgré lui* et tout ce qui s'y dit, et la façon dont il agit, à tout ce qu'on entend dans un drame comme la *Belle opération*. Oui, je préfère aux cris des malades opérés par les chirurgiens, les douces chansons des bergers et des bergères qui vous vantent leur bonheur sous un ciel toujours bleu.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. Francisque Sarcey, le 15 décembre 1892, avant la représentation du « Cid », tragédie en cinq actes de Corneille. 3

Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. Gustave Larroumet, le 5 janvier 1893, avant la représentation de « l'Avare », comédie en cinq actes de Molière 24

Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. Francisque Sarcey, le 12 janvier 1893, avant la représentation « d'Horace », tragédie en cinq actes de Corneille. 40

Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. Francisque Sarcey, le 26 janvier 1893, avant la représentation de « Cinna », tragédie en cinq actes de Corneille. 63

Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. Francisque Sarcey, le 9 février 1893, avant la représentation de « Polyeucte », tragédie en cinq actes de Corneille. 85

Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. Gustave Larroumet, le 23 février 1893, avant la représentation des « Femmes Savantes », comédie en cinq actes de Molière. 112

Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. Francisque Sarcey, le 2 mars 1893, avant la représentation de « Nicomède », tragédie en cinq actes de Corneille. 133

Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. Gustave Larroumet, le 8 mars 1893, avant la représentation du « Malade Imaginaire », comédie en cinq actes de Molière. 155

Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. Jules Lemaitre, le 13 avril 1893, avant la représentation des « Contents », comédie d'Odet de Turnèbe. 175

Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. Henri Chantavoine, le 20 avril 1893, avant la représentation de « Louis XI », tragédie en cinq actes de Casimir Delavigne. 194

Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. Henri de Lapommeraye, avant la représentation de « Mélicerte », comédie de Molière. 220

Table des matières. 247

JOURNAL DES ÉLÈVES DES LETTRES

(7e ANNÉE)

Grande revue d'enseignement. — Organe de l'Enseignement secondaire et supérieur et primaire supérieur. — Adopté par la commission des livres pour toutes les bibliothèques de quartiers, des lycées, collèges, écoles normales (jeunes gens et jeunes filles).

Le *Journal des Elèves de Lettres* a publié et publie :

1° *Des conférences* (sténographiées) faites aux matinées classiques de l'Odéon, par MM. Brunetière, J. Lemaître, Sarcey, Larroumet, Chantavoine, Lintilhac, etc., sur le théâtre de Corneille, Racine, Molière, Shakespeare, etc.

2° Les cours de la Sorbonne et du Collège de France (*in-extenso*) de MM. Boissier, Deschanel, Egger, Brochard (philosophie), Larroumet, Crouslé (littérature française), Martha (littérature latine), Croiset (littérature grecque), Brunetière (littérature française), etc.

3° Critiques, Causeries, Etudes littéraires, Pages oubliées, sur les auteurs classiques, etc.

4° Copies couronnées des Concours Généraux et autres ; *Devoirs d'Élèves* de toutes classes, depuis la quatrième (classique et moderne, Ecoles normales), Sujets de devoirs proposés par les lecteurs et traités par eux, Compte-rendu des copies.

5° Cours résumés sur toutes matières d'examen — Plans de dissertations — Choix de jugements sur les auteurs classiques — Interrogations — Conseils, etc. — Cours par correspondance.

6° Concours entre les lecteurs (2 fois par an).

7° Notices bibliographiques — Petite poste — Service de Librairie, etc.

Envoi d'un numéro spécimen sur demande

ABONNEMENTS

UN AN, 8 fr. — SIX MOIS, 5 fr. — TROIS MOIS, 2 fr. 50.

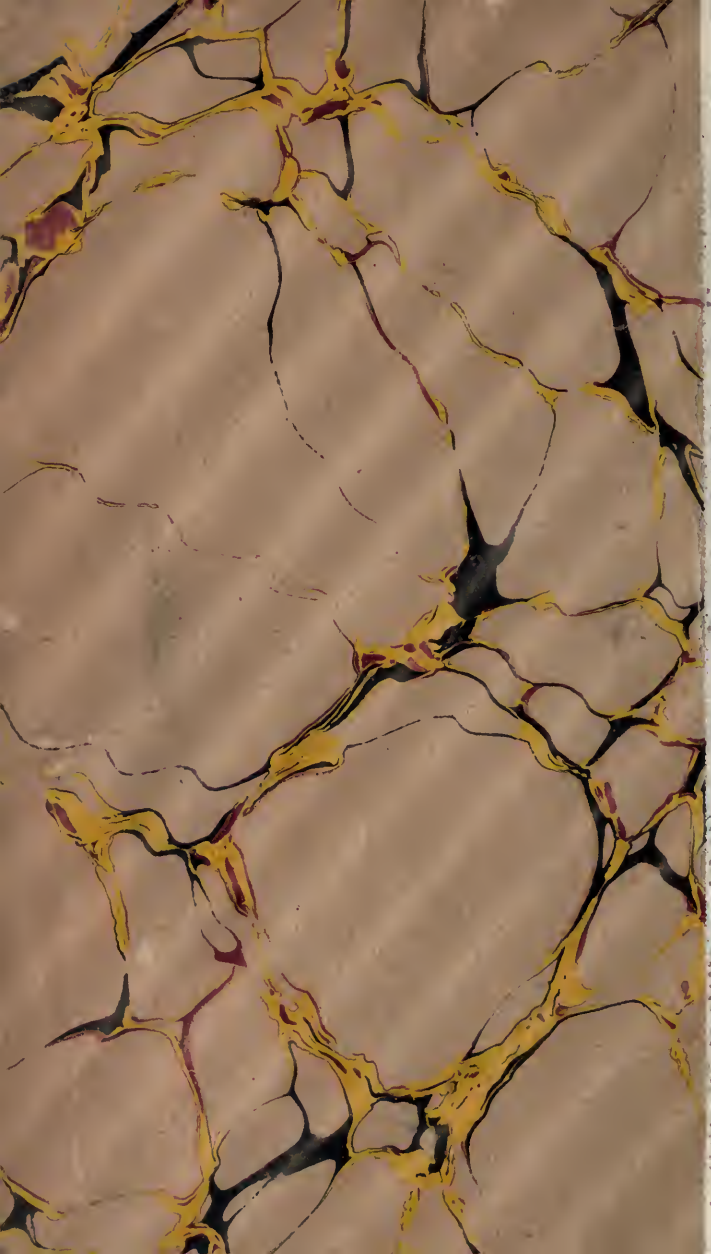
ADMINISTRATION : *26, rue des Ecoles.*

En vente partout : Les cinq tomes parus des *Conférences de l'Odéon* (40 conférences de MM. Brunetière, J. Lemaître, Larroumet, Sarcey, etc., sur le théâtre classique). — Chaque tome : *2 francs 75.*

1er tome réédité, vient de paraître.

Collections du *Journal des Elèves de Lettres* (six années), chaque année.....*9 francs.*

Laval. — Imprimerie et stéréotypie Jamin.



PQ
527
C6
no 5
1895

Conférences faites aux matinées classiques du Théâtre national de l'Odéon

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY